DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG DES TRECENTOGRABMALS IN MITTELITALIEN

Fritz Burger

DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKELUNG

DES TRECENTOGRABMALS

IN MITTELITALIEN

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

VORGELEGT VON

FRITZ BURGER

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

7171-1855

VORWORT.

Vorliegende Studie ist ein Teil meiner demnächst erscheinenden Arbeit «Das florentinische Grabmal, seine Entwickelung und Entstehung von den ältesten Zeiten bis Michelangelo». Sie ist ihrem Zwecke entsprechend vor allem mit Rücksicht auf dieses Thema geschrieben. Eine flüchtigere Behandlung der Denkmäler Roms und Pisas ist durch diesen mir vorgezeichneten Rahmen notwendig gewesen und das Schwergewicht dieses Abschnittes musste demgemäss in der Beschreibung der florentinischen Denkmäler liegen.*

Freiburg im Breisgau.

FRITZ BURGER.

* *Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) Strassburg i. Els.*

INHALT.



Abb. 1.

I.

ALLGEMEINE ENTWICKLUNG DES TRECENTO-GRABMALS UND SEINE ENTSTEHUNG.

Die Katakomben sind «die Wiege der christlichen Kunst». «Den offenen Gräbern der Totenstadt entspross die duftende Blume der christlichen Kunst, die letzte und lieblichste Offenbarung des dahin sterbenden Genius der Antike». Auch eine genetische Betrachtungsweise des Grabmals des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance muss, will sie die künstlerische Erscheinung als solche erklären, gleichfalls bis in diese Zeit zurückgreifen. Zwar hat das Grabmal gemeinsam mit den übrigen Künsten die bedeutsamsten Wandlungen im 12. und 13. Jahrhundert durchgemacht, seine grundlegenden Anfänge aber, auf denen die späteren Zeiten weiterbauen, liegen mehr als auf allen übrigen Gebieten der Kunst in frühchristlicher Zeit.

Grabmal und Altar waren von Anfang an dasselbe. Der Sarkophag des heiligen Märtyrers war zugleich die Stätte des Gebetes. Daraus erklärt sich auch die Verwandtschaft beider in formaler Hinsicht. Sie haben sich diese bis in die Hochrenaissance bewahrt und eine durchaus gleiche Entwicklung genommen. Der «Grabaltar» bestand aus dem Sarkophag und der darüber auf vier Säulen ruhenden steinernen Bedachung. In dieser Form lehnte er sich an die antiken Vorbilder an.[1]

Neben diesem Typus ist für die Entwicklung des Grabmals auch d a s N i s c h e n g r a b m a l d e r K a t a k o m b e n von Bedeutung gewesen: in eine rundbogig überwölbte Nische ist der Sarkophag auf den Boden gestellt, an der Rückwand die Madonna, an den Leibungen der Wölbung Propheten gemalt. Der Nischenbogen zeigt zuweilen eine architektonische Umrahmung, bestehend aus je zwei ihn flankierenden Pilastern, die ein über dem Scheitel des Bogens hinlaufendes Gesims tragen. Für Familiengräber bevorzugte man dabei jene grossen Sarkophage, die in doppelter Reihe übereinander plastischen Schmuck zeigen.

D i e s e b e i d e n F o r m e n s i n d v o n g r u n d l e g e n d e r B e d e u t u n g f ü r d i e W e i t e r e n t w i c k l u n g d e s G r a b m a l s b e s o n d e r s i n F l o r e n z g e w o r d e n.

Als die Kirche begann, über der Erde sich prächtige Heimstätten zu errichten,

---

[1] Siehe Kraus op. cit. S. 372.

sind Grabmal und Kirche bis ins 8. Jahrhundert getrennt von einander geblieben.[1] Es mochte lange dauern, bis man die jüdische Auffassung, dass die Leichname als etwas unreines draussen vor der Stadt zu beerdigen seien, eine Anschauung, der ja die Katakomben ihre Entstehung verdankten, völlig überwunden war, und man sich zur Beisetzung innerhalb der Stadt in den eigentlichen Versammlungsräumen der christlichen Gemeinde entschloss. Den ersten Anstoss hierzu gab die Ueberführung der Märtyrergebeine in die Basiliken; die frühesten Nachrichten hierüber stammen aus dem 8. Jahrhundert. Damit war aber eine Ehrung des Leichnams geschaffen, die jedem Christen als das höchste, erstrebenswerte Ziel erscheinen musste. Zunächst freilich erfuhr nur der Leichnam des Heiligen eine solche Bevorzugung. Bei der Bestattung in der Kirche schloss man sich dabei häufig ganz an die in den Katakomben übliche Art und Weise an. Das Grab des heiligen Apollinaris in San Apollinares Classe bei Ravenna ist hierfür ein besonders charakteristisches Beispiel: der Leib des Heiligen wurde in die ausgehöhlte Wand eingelassen, die durch eine Inschrifttafel nach aussen abgeschlossen wurde. Zumeist behielt jedoch der Sarkophag des Heiligen den sonst in den Katakomben ihm angewiesenen Ehrenplatz unter dem Altar, nur wanderte er jetzt in eine unter diesem errichtete «Krypta». Auch hier wich man von der gewohnten Aufstellung nicht ab. Die beiden heiligen Grabdenkmäler in der Krypta von Santa Prassede in Rom zeigen noch den altchristlichen Sarkophag in eine rundbogig überwölbte Nische gestellt.[2] Das Heiligengrabmal selbst hatte von diesem Augenblicke seiner Aufstellung an für die Entwicklung der Grabmalsform keinerlei Bedeutung mehr.[3] Doch das Altartabernakel mit der Mensa behielt die ursprünglich beiden dienende Form bei und nahm so eine dem Grabmal analoge Entwicklung.

Das Grabmal des Bischofs und der Laien spielte zunächst entsprechend der Stellung des Individuums in der staatlichen und kirchlichen Gemeinschaft nur eine geringe Rolle. Die Pforten der Kirche blieben selbst den Fürsten bis ins 11. Jahrhundert verschlossen. Sie mussten zufrieden sein, in der Vorhalle der Kirche, in der Nähe der geweihten Stätte ihr Grab zu finden.[4] Eine «Entwickelung» des Grabmals vom 6.—11. Jahrhundert lässt sich nicht feststellen. Die Monumente aus dieser Zeit sind selten. Manches prächtiger ausgestattete Grabmal mag mit der altchristlichen Basilika untergegangen sein, so das Otto II.[4] Die erhaltenen Denkmäler dieser Zeit, selbst die, welche den Leichnam von Königen oder Heiligen einschlossen, zeichnen sich durch eine erstaunliche Einfachheit aus: der schlichte Sarkophag ist,

[1] Die Grab- und Gedächtniskirche, die «cella cimiterialis» stand den eigentlichen Versammlungsräumen der späteren Zeit gegenüber. Der nivellierende Einfluss der christlichen Kirche hatte eine Verminderung in der Errichtung von Laienmonumentalgräbern zur Folge; ob sie eine Zeitlang ganz verschwanden ist nicht festzustellen; jedenfalls sind sie nicht ausgestorben: es sei hier nur auf das Grabdenkmal des Theoderich und dann die im 13., 14. und 15. Jahrhundert errichteten Adelsgräber im Kreuzgang der Badia in Florenz, sowie der Grabkapelle des Jacopo von Portugal erinnert; hierüber wird im folgenden noch zu sprechen sein.

[2] Die paarweise Uebereinanderreihung der Sarkophage stammte erst aus einem spateren Jahrhundert.

[3] Im 14. und 15. Jahrhundert wird der Leichnam der Heiligen nicht mehr in einer «Krypta» sondern ähnlich wie der des Laien an der innern Kirchenwand angebracht, wobei man sich — soweit dies der Gebrauch des Denkmals als Altar erlaubte — wieder an das Laienmonumentalgrabmal anschloss.

[4] Siehe Karl Maria Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. 1902. Abb. S. 47; Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung S. 40. Dort auch die Stelle des Bonzio, der den Kaiser pries: «Vere beatus! et terque quaterque beatus, qui ex tanto numero imperatorum et regum solus meruit inter pontifices cum apostolorum principe consortium habere sculpturae» S. 51: Die Kirche war auf die Bevorzugung ihrer Mitglieder vor den Kaisern stolz und hat dies auch öfter zum Ausdruck gebracht, siehe die Worte des Chrysostomos aus dem zweiten Korintherbriefe. S. 25, Anm. 25.

oft kaum notdürftig behauen, an die Wand gelehnt. So wenig wie für die Kunst im allgemeinen ist für das Grabmal im besonderen in dieser Zeit eine fortschreitende Entwicklung zu verfolgen. Eine monumentale Ausgestaltung desselben scheint, auch nachdem es in die Kirche gezogen war, nur in sehr seltenen Fällen erstrebt worden zu sein. Man begnügte sich mit der einfachen Steigerung der Dimensionen des Sarkophages ähnlich wie bei dem der der heiligen Drei Könige in San Eustorgio in Mailand oder dem Kaisergrab Otto II., über dessen nach altchristlicher Art dekorierten Sarkophag man eine riesige Porphyrplatte mit segmentartigem Querschnitt legte. Wie sehr man dabei an der altchristlichen Tradition festhielt zeigt gerade dieses Grabmal, über dem an der Rückwand die üblichen heiligen Darstellungen der Katakomben — jetzt in Mosaik — angebracht worden waren. Die päpstlichen Grabmäler der Grotten des Vatikans aus der älteren Zeit weisen genau dieselbe spartanische Einfachheit in ihrem Aeussern auf, wie die übrigen in den Kirchen und Vorhöfen erhaltenen Laiengräber. Eines der ältesten der datierten Werke aus dieser Zeit ist das eines Florentiners aus dem 8. Jahrhundert im Kirchhof von San Ambrogio in Mailand.[1] Es ist eine typische Erscheinung für die damaligen Grabdenkmäler, eine rohe Abbreviatur der römischen Sarkophagform: der dachförmige Deckel trägt Inschrift mit Wappen; an den Ecken des Deckels die roh behauenen Aufsätze, die in römischer Zeit mit Masken verziert waren.

In den beiden Gräbern aus dem 9. Jahrhundert in S. Pietro e Paolo in Bologna sind die schlichten Sarkophage in die auf zwei Seiten offenen Kapellen links und rechts des Chores gestellt. Durch die freie Aufstellung in der Mitte der Kapellen treten diese in eine besondere ausschliessliche Beziehung zu den Sarkophagen, denen sie dadurch ein monumentales Gepräge verleihen. Die ersten grossen monumentalen Laiengräber der späteren Zeit zeigen dieselben Formen wie die besprochenen an die antiken Vorbilder sich anlehnenden „Grabaltäre".[2] Zwei Grabmäler, das des König Roberts vom Jahre 1154 und das des Kaiser Friedrich II. in der Kathedrale von Palermo weisen noch den antiken, auf Säulen ruhenden Giebel auf, der den Sarkophag überdeckt. Das freistehende Monumentalgrabmal der altchristlichen Kirche erhält sich in fast unveränderter Form bis in das 13. Jahrhundert hinein. Ein Vergleich des Monumentes, des „Trojaners" Antenor in Padua mit dem des hl. Eulacadius in Sant' Apollinare in Classe in Ravenna wird dies deutlich illustrieren.[3] Am längsten hat sich diese Form im Norden erhalten und in den Skaligergrabdenkmälern ihre reichste Ausbildung erlangt.

An diese freistehenden Monumente knüpfen auch der Form nach die ersten Beispiele der monumentalen, an die Wand sich lehnenden Grabmäler an.

Von dem Augenblicke an, da das Grabmal in die Kirche zog, begannen räumliche Rücksichten sich geltend zu machen, denen nicht nur dieser Typus,

[1] Siehe Abbildung.

[2] Siehe Seite 8 Abb. 4. — Auch an den alten Bronzetüren, wie beispielsweise der aus dem Jahre 1150 stammenden am Dom zu Benevente, wird in den Darstellungen, die drei Frauen am Grabe oder der Grablegung, der altchristliche Sarkophag unter einem steinernen Baldachin stehend dargestellt, wobei natürlich im Relief, da Ueberschneidungen vermieden sind, der Sarkophag sehr häufig ausserhalb dieser Bedachung zu stehen kommt.

Ganz allgemein sei hier gleich darauf hingewiesen, dass man noch im 15. Jahrhundert sich mit Vorliebe altchristlicher Sarkophage bediente, so beispielsweise im Grabmal Marcellus II. und Pius III.; siehe Dufresne, «les Cryptes Vaticanes», Paris 1902, S. 97 u. S. 82.

[3] Siehe Abb. 2 u. 3 Seite 8.

sondern auch andere Formen der Grabdenkmäler ihre Entstehung verdankten; man darf durchaus nicht immer ästhetisch-künstlerische Motive für solche Kompositionen allein verantwortlich machen; der allmählich sich steigernde Gräberluxus, der nicht nur das Atrium, sondern jetzt auch das Innere der Kirche in Anspruch nahm, musste eine Reduktion der räumlichen Ausdehnung der Grabdenkmäler von selbst nach sich ziehen. Schon in den die altchristlichen Atrien zierenden Monumenten ist der neue Typus vorgebildet worden, ein Beispiel ist in dem Grabmal des Kardinals Alphanus in

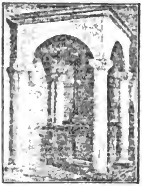


Abb. 2.



Abb. 3.

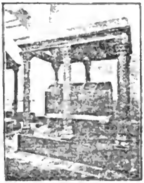


Abb. 4.

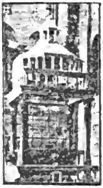


Abb. 5.

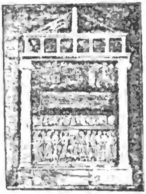


Abb. 6.

Santa Maria in Cosmedin in Rom erhalten. Es zeigt über dem einfachen mensaähnlichen Sarkophag einen von zwei Säulchen getragenen Giebel, dessen Gesimse sich rückwärts an der Wand totlaufen.[1] Es erscheint so wie eine Abbreviatur der Königsgräber von Neapel. Das Monument gewinnt aber noch weiterhin dadurch an Bedeutung, weil es das einzige erhaltene Grabmal ist, weil es in seinen Detailformen noch mit

[1] Diese Formen erhalten sich bis ins 14. und 15. Jahrhundert hinein, aus welcher Zeit ähnliche Beispiele in San Romano in Lucca erhalten sind, charakteristischer Weise noch aussen an die Kirchenwand gelehnt. Auch in Rom scheint man sich noch lange, bis an das Ende des 14. Jahrhunderts dieser altertümlichen Formen bedient zu haben, so in dem Grabmal Urban VI. (gest. 1389), das sich heute in den Grotten befindet. Siehe Dufresne «les Cryptes Vaticanes», S. 95 Nr. 174; ob der Sarkophag ohne jede architektonische Verbindung mit dem «Tabernakel» freistehend oder besser nur an die Wand gelehnt war, ist nicht sicher; die Beschaffenheit des Sarkophags lässt vermuten, dass nur ein gemeinsamer Unterbau beide verband; die Anlehnung an die antikchristliche Sarkophagform — an den Ecken Masken aufgesetzt — ist für diese späte Zeit merkwürdig: der Sarkophag zeigt an der Stirnseite zwischen dem Wappen die knieende Figur des Papstes in Relief.

den Ambonen, Tabernakeln und Kanzeln im Kircheninnern übereinstimmend gebildet ist. Die uralte Verwandtschaft von Altartabernakel und Grabmal bleibt auch für die Folgezeit mit bestehen, wie aus einem Vergleiche des Altaraufsatzes von San Lorenzo fuori le mura (Abb. 5) mit dem aus dem Jahre 1256 stammenden Grabmal des Guglielmo Fieschi (Abb. 6) in derselben Kirche hervorgeht:[1] ein frühchristliches Tabernakel baut sich über einem antiken Sarkophag auf, beide durch einen niedrigen Sockel verbunden. Die Rückwand über dem Sarkophag trägt die lange Inschrift; darüber schimmert ein grosses Mosaik, in dem der Verstorbene zu Füssen der thronenden Madonna, die von einem Stabe von Heiligen umgeben ist, kniend dargestellt ist.

Von diesem Typus aus geht die Entwicklung des Duecento- und Trecentograbmals.

Neben genannten Formen sind auch die innerhalb bescheidener Grenzen künstlerischer Ausgestaltung sich haltenden Grabdenkmäler nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung des 13. und 14. Jahrhunderts gewesen. Sie begnügen sich zumeist mit der plastischen Auschmückung des Sarkophags, der entweder in eine Nische gestellt oder hoch oben an der Kirchenwand auf Konsolen ruhend, angebracht ist, wobei in beiden Fällen die traditionellen Rücksichten den praktischen Bedürfnissen entgegenkamen. Die letztere Form wird zuweilen auch mit einem tabernakelartigen Aufsatz versehen. Beispiele hierfür finden sich im Norden wie im Süden. Besonders in Florenz hat dieser Typus, wie noch gezeigt werden soll, im Trecento eine häufige Verwendung gefunden. Die grösste Bedeutung sollte jedoch diese Form für das römische Quattrocentograbmal gewinnen, an das noch Mino da Fiesole angeknüpft hat.[2]

Aehnlich der auf Säulen ruhenden Mensa hatte man auch den Sarkophag durch Aufstellung auf Säulen[3] sehr frühzeitig monumental bedeutend zu machen gesucht. Diese Form erhält sich in Mittelitalien jedoch nur bis zu dem ausgehenden Trecento, im Süden, in Neapel empfängt sie unter kaum zu bezweifelnden französischen Einflüssen eine hübsche Modifikation, indem an Stelle der meist plumpen Säulen zierliche, mit diesen nach französischer Art verbundene Karyatiden treten; dasselbe gilt für den Norden, wo diese Form auch in der Renaissancezeit noch üblich bleibt. Der nach allen Seiten hin freistehende Sarkophag (ohne besondere Bedachung) scheint in früher Zeit nur sehr selten verwandt worden zu sein.[4] Er gewinnt erst nach Einführung der liegenden Figur des Toten Bedeutung und ist auch da, wie noch gezeigt werden soll, selten in Anwendung gekommen.[5] Doch repräsentiert dieser Typus eine Gattung von Grabmälern, die gerade durch florentinische Künstler ihre herrlichste Vervollkommnung erfuhr.

---

[1] Weitere Beispiele für den Zusammenhang dieses mit den früheren Tabernakeln siehe Burckhardt Band II, 2 S. 5.

[2] Tornabuoni Grabmal in Santa Maria sopra Minerva.

[3] Siehe Burckhardt, Cicerone Bd. II. 1. 2. S. 101 e.

[4] Es ist dies ein Beweis dafür, dass eben praktische Raumfragen diesen Typus nicht aufkommen liessen; aus dem gleichen Grunde scheint das auf Säulen ruhende Sarkophagdenkmal schliesslich aufgegeben worden zu sein. Herr Dr. Davidsohn, der gründlichste Kenner der florentinischen Archive, teilte mir freundlichst mit, dass über den Raum, der den Grabdenkmälern in der Kirche einzunehmen erlaubt war, keine allgemeinen Vorschriften bestanden; es mag hierüber aber jeweils von Fall zu Fall entschieden worden sein. Nicht zum mindesten wird dabei die an die Kirche bezahlte Summe eine Rolle gespielt haben; dass hier der Raum eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Gestaltung des Grabmals gehabt hat, wird noch durch Beispiele aus dem Trecento wie Quattrocento dargetan werden.

[5] Siehe die beiden heiligen Grabdenkmäler in San Pietro e Paolo S. 15.

Mit dem weltlichen Element zugleich war das Grabmal des Laien im 11. und 12. Jahrhundert in die Kirche selbst gedrungen. Bisher wurden nur die einzelnen Gruppen der Grabmalsformen in Betracht gezogen. Es gilt nun die Frage zu stellen: inwieweit kam innerhalb dieser Formen das Individuum, das sie verewigten, selbst zur Geltung?

Durch den nivellierenden Einfluss der christlichen Kirche gab man die plastische Darstellung des Toten, wie sie in römischen Zeiten üblich gewesen ist, auf. Dagegen übernahm man von der Antike die Darstellung des Toten in einem Medaillon oder in einer Muschel.[1] Die Büste des Verstorbenen erscheint auf römischen Sarkophagen von einem Adler später von Genien emporgetragen.[2] Dieses Motiv ist von der christlichen Kunst bis in das Trecento hinein niemals aufgegeben worden und hat sich in den verschiedensten Anwendungen erhalten.[3]

Daneben begann auch bald die Inschrifttafel eine Rolle zu spielen. Diese hatte zunächst erbauliche Zwecke: man empfahl dem Leser, des Verstorbenen im Gebet zu gedenken, da man die Errichtung eines Grabdenkmals als ein Werk ansah, welches dem Heil der Seele des Verstorbenen von Nutzen sei.[4] Jeder Gedanke bewegte sich eben damals innerhalb der von der Kirche geleiteten religiösen Ideen. Wann die Darstellung des Toten in der Büste verschwand[5] und der Verstorbene als ein kleines Figürchen bescheiden in einer Ecke der die Kirchenwand zierenden Heiligenbildnisse dargestellt ward, ist noch zu bestimmen. Sicher ist, dass er sich in dem römischen Nischengrabmal im 13. Jahrhundert findet, doch scheint dieser Gebrauch älter zu sein.[6]

So bescheiden diese Rolle, die hier das Individuum spielt, auch scheinen mag, sie ist in Wirklichkeit nicht sehr weit von einer Apotheose entfernt. Das Individuum tritt hier zum erstenmal — bezeichnender Weise im Grabmal — seiner Gottheit persönlich gegenüber. Es ist eben die Idee der „Gotteskindschaft" jene eigentümliche Verbindung individuellen Selbstgefühls und entsagungsvoller Demut, die sich in dieser Darstellung des Toten äussert. Dieser erscheint wie in der Antike unter die göttlichen Gestalten versetzt, aber nicht wie dort an Schönheit und Gewandtheit den Göttern gleich, sondern als geringer Erdensohn in kindlicher Demut anbetend vor der Gottheit kniend. Entgegen der Entwickelung der christlichen Kirche, die in der Knechtung des Einzelnen und seines Willens das Heil der Menschheit zu erringen glaubte, hat im Grabmal allein die ursprüngliche Idee der allumfassenden Wertschätzung des Individuums in einer konsequenten Stufenfolge künstlerischen Ausdruck gewonnen. Mit der bildlichen Darstellung des anbetenden Toten setzt diese Entwickelung ein. Sie war für das Grabmal von der folgenreichsten Bedeutung.

Dichtkunst, Malerei und Plastik haben im 13. Jahrhundert ihre entscheidenden

---

[1] Siehe einzelne Sarkophage im Museo Christiano Lateranense in Rom.

[2] Ein Beispiel Nr. 150, 154, 161 im Museo Christiano Lateranense in Rom.

[3] Es kommt dies Motiv in dem Grabmal des Simone Saltarelli in Pisa aus dem 14. Jahrhundert vor, und ebenso tragen Engel das Haupt des Andreas in dem vom Tabernakel stammenden Relief der alten Petersbasilika, heute in den Grotten des Vatikan, in einem Leintuch empor.

[4] Kraus, Seite 30: seiner Gattin Lucifera setzt ihr Gemahl ein Epitaph: «ut quisque de fratribus legerit roget deum, ut sancto et innocenti spirito ad deum suspiciatur»; siehe Anmerkung 4 ebendort.

[5] An einem Friese der Frührenaissance in dem Lichthofe des Museo civico in Bologna findet sich dies Motiv noch oder wieder!

[6] In dem Grabmal Otto II. fehlt die Darstellung des Verewigten in dem die Rückwand zierenden Mosaik; immerhin gestattet dies vereinzelte negative Beispiel nicht, verallgemeinernde Schlüsse daraus zu ziehen.

Wandlungen erfahren. Die Natur und Nation fingen an gemeinsam ihre Rechte in der Kunst zu fordern und mit gewaltigem Ruck begannen allerorts die Fesseln der Tradition zu springen. Besonders in Rom offenbart sich ein reges, frisch pulsierendes Kunstleben. Neben der Mischung byzantinischer und einheimischer Kunstweisen macht sich bereits im 12. Jahrhundert eine freie nationale Richtung in der Malerei, wie in den Wandgemälden in San Lorenzo fuori le mura und der Legende der hl. Agnes im Lateran geltend. Vor allem sind es auf dekorativem Gebiete die Cosmaten, die dem byzantinischen Ornamentstil eine neue Belebung und nationales Gepräge verleihen. Seit Innocenz III. war ja die Kirche mit Erfolg bestrebt, ihre politische Machtsphäre zu erweitern, und die prächtigen Kardinalsgräber, die neu entstanden, sind ein deutliches Zeugnis dieses Strebens. Aber der einzelne beginnt nicht nur innerhalb der Kirche zu einer selbständigen Bedeutung zu gelangen. Die Riesengestalt Dantes steht da im Morgengrauen einer neuen Aera und hält Gericht über ihre Zeit. Das Individuum erwacht mit der Natur. Langsam vollzieht sich die grosse Wandlung. Neben der Kirche wächst die staatliche Macht empor. Sie bedurften beide eines monumentalen Ausdrucks ihrer Macht. Die Kirche wusste sich dieses Streben dienstbar zu machen. Der Bürgerstolz der allmählich sich entwickelnden Stadtstaaten suchte in der Grösse seines Domes, die Befriedigung lokalpatriotischen Ehrgeizes. Die Geschenke, die der einzelne anfangs in christlicher Demut der Kirche zu Füssen legte, damit er, um Fürbitte flehend, einen gnädigen Gott erhalte, die guten Werke, wurden allmählich zu Produkten persönlichen oder familiären Ehrgeizes:[1] die Stiftungen von Teilen der Kirche oder gar diese selbst wurden mit dem Wappen des Stifters versehen. Diesem wurde nun auch die Ehre eines Begräbnisses in der Kirche selbst gestattet. Damit wurde das Grabmal zum Denkmal dekretiert.

Schon in dem Monument des Kardinals Alphanus in Santa Maria in Cosmedin wurde auf den formalen Zusammenhang des Grabmals mit den Chorschranken, Kanzel etc. hingewiesen, und die Formverwandtschaft zwischen Tabernakel und Grabmal als eine traditionelle erklärt. Die Kanzel war es, die seit dem Auftreten Franz von Assisis[2] eine erneute Bedeutung und dementsprechenden künstlerischen Schmuck erhielt. Ihr folgen Altar und Grabmal; sie alle gewinnen im 12. und 13. Jahrhundert eine erhöhte künstlerische Bedeutung und bieten der zu neuem Leben erwachten Plastik ein neues Feld für ihre fruchtbare «Tätigkeit».

Zunächst scheint man einfach den malerischen Schmuck der Rückwand plastisch wiedergegeben zu haben. Ein schönes Beispiel aus späterer Zeit ist in San Giovanni in Laterano in der dortigen knieenden Figur des Papstes erhalten. Dann aber fordert der Naturalismus im Grabmal aufs nachdrücklichste seine Rechte. Man beginnt im Grabmal den Toten darzustellen.[3]

---

[1] Brandl, Geschichte von Florenz und Rom; Leipzig 1900. S. 64 u. ff.

[2] Ueber ihn siehe Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien; Berlin 1885.

[3] In Rom lassen sich die Uebergänge vom Alten zum Neuen neben Florenz am besten verfolgen. Die Entwickelung die das Grabmal in Florenz genommen hat ist der in Rom analog. Das charakteristische des florentinischen Trecentograbmals kann erst durch einen Vergleich mit dem römischen recht erkannt werden. Zudem bestehen zwischen Rom und Florenz im ausgehenden Quattrocento mannigfache Wechselbeziehungen, die so eine wenigstens oberflächliche Behandlung der Entstehung des ersteren hier notwendig machen, zumal da das pisanische Grabmal von dem römischen hinsichtlich seiner Komposition ausgegangen zu sein scheint, und dieses durch einen Florentiner seine schönste Form und Ausbildung erhält.

Den Verstorbenen auf dem Bette liegend darzustellen, ist eine uralte Erfindung der Etrusker, die ihn entweder mit seinem Eheweib oder allein faul auf dem Lager hingestreckt oder auch in wollüstigen Träumen schlafend auf Aschenurnen oder Sarkophagen abzubilden gewohnt waren. Die römische Kunst übernahm von hier diese Art der Verewigung des Toten.[1] Es ist nun die Frage zu stellen, ob und in wie weit das Duecento hiervon Anregungen zur Nachbildung empfangen hat.

Zunächst muss festgestellt werden, dass die ältesten Grabmäler, die den Toten liegend auf dem Sarkophage darstellen, nicht vor dem 13. Jahrhundert auftauchen. Die älteste Darstellung des Toten auf dem Bette liegend und in Leintücher eingewickelt kommt jedoch merkwürdigerweise bereits im 6. Jahrhundert vor (s. Abb. 1). Der unter der Kanzel in San Ambrogio in Mailand befindliche grosse Sarkophag zeigt einen überreichen plastischen Schmuck von gegenständlich sehr interessanten Reliefs.[2] In dem Rechten der giebelförmigen Seitenteilen ist im Relief der Tote, wie oben beschrieben, zu beiden Seiten symbolischer Tiergestalten dargestellt. Die hohen leicht geschwungenen Seitenlehnen sind genau dieselben wie wir sie auf römischen Grabreliefs oder den Lagerstätten freiplastischer Monumente finden; ebensolche Formen weisen aber auch die ältesten auf römischem Boden vorkommenden Grabmonumente mit der liegenden Gestalt des Toten auf. Ob die Reliefdarstellung des Toten in ähnlicher Weise nicht auf anderen Monumenten oder in späterer Zeit noch zu finden ist, konnte ich nicht feststellen. Selbst negative Resultate eingehender Untersuchungen würden nicht zu dem Schlusse berechtigen, dass vom 6.—11. Jahrhundert dies die einzige Darstellung des Toten — sei's auch nur in seltenen Fällen — unter Anlehnung an das römische Vorbild gewesen sind. Jedenfalls sind die frühesten uns erhaltenen nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Beispiele des Mittelalters auf römischen Boden formell identisch mit jener ältesten Darstellung des Toten, die zu Häupten und Füssen des Verstorbenen aufsteigenden hohen Lehnen sind nur in Rom nachzuweisen. Hier lassen sich eine ganze Gruppe solch früher Monumente zusammenfassen: das Grabmal Honorius IV.[3] in Santa Maria in Aracoeli, das des Stefano Surdi (zwischen 1294 und 1303 errichtet)[4] in der Kirche Santa Balbina in Rom und das des Kardinals Ancherus von Trojes aus dem Jahre 1286 (s. Abb. 7).

---

[1] Der Verstorbene ist dabei stets als Lebender dargestellt: die Wiedergabe des liegenden Toten kommt nur auf den die Totenklage darstellenden römischen Reliefs vor. Vereinzelt finden sich auf etruskischen Sarkophagen schlafend dargestellte liegende Figuren.

[2] An den beiden Längsseiten entsprechen sich die Darstellungen: Christi thronend im Kreise von Aposteln der Heiligen und Christus lehrend unter seinen Jüngern. Auf dem kleinen Fries darüber die beiden Toten in Medaillons in der Mitte, links Männer, beschäftigt ein Denkmal in Gestalt einer auf einer Säule stehenden Büste zu errichten, die deutlich durch die Bewegung und Gruppierung der Figuren mit den Figuren in den Medaillons in Beziehung gebracht sind; die Gestalten rechts haben mehr ornamentale Bedeutung. Auf den Schmalseiten des Sarkophages fährt eine auf einer römischen Quadriga stehende Gestalt von der Erde zum Himmel empor, ein Adler fliegt ihm voran, Männer sehen mit erstaunten Gebärden dem Vorgang zu. Auf der dieser entsprechenden Seite sind Gruppen von stehenden Männern dargestellt, die Bücher halten; sehr interessant sind die wohl von der Hand des Meisters der Kanzel stammenden Reliefs in den runden Zwickeln über dem Sarkophag! Der Darstellung des Sündenfalls entspricht ein Relief, das zwei innig verschlungene fliegende Gestalten darstellt, die von Engeln gen Himmel getragen werden; siehe hierüber Venturi Storia del arte italiana III l'arte romana. Milano 1903. S. 201 ff.

[3] Das Grabmal befindet sich heute nicht mehr an ursprünglicher Stelle, die Statue befand sich früher in den Grotten des Vatikans siehe Cicerone II, 1. 2. S. 104; sie stammt aus dem Jahre 1288: die rückwärtige Lehne ist abgebrochen. Hier lässt sich die Anlehnung an die römischen Vorbilder besonders deutlich verfolgen, indem die Bahre in einem kissenartigen Wulst ansetzte. Ciaconius «Vitae pontificum» B. II, S. 252 zeigt das ursprüngliche Aussehen des Grabmals in einer Kirche.

[4] Siehe Burckhardt, Cicerone II, 1. 2. S. 102b.

Das letztere ist das edelste und schönste Beispiel dieser Gattung, zugleich das am besten erhaltene. Der einfach rechteckige Sarkophag ist durch Halbsäulchen gegliedert, die reich mosaizierte, in dem Muster stets wechselnde Felder einfassen. An den Schmalseiten steigen hohe Lehnen auf. Ueber das Ganze ist ein mächtiges Tuch gebreitet, das den Sarkophag zu zwei Dritteilen bedeckt, an den Ecken aber den Boden berührt. Die Faltung ist ebenso einfach wie natürlich und alles kleinliche geschickt vermieden. Sie ist es auch, die dem Sarkophag trotz des an sich malerischen Vorwurfes durch den rhythmischen Wechsel von horizontal und vertikal ein strenges,

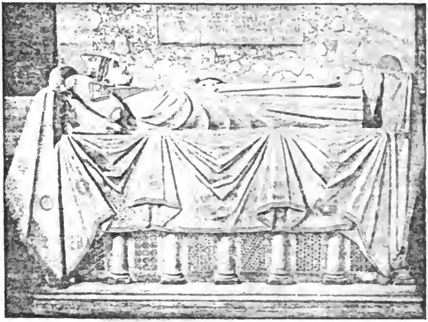


Abb. 7.

feierlich wirkendes architektonisches Gepräge verleiht. Die Faltung dieses Tuches ist ein Meisterstück; sie zeigt einen so fein ausgebildeten Sinn für den natürlichen Rhythmus der Linie, dass man nur die Hand eines bedeutenden Meisters annehmen kann, dessen Namen zu nennen wir jedoch nicht in der Lage sind.[1] Hier anzuführen ist auch das Grabmal des Adam Hertford in Santa Caecilia.[2]

Nicht so gross und edel in der Faltung des Bahrtuches wie das des Ancherus, aber aus anderen Gründen nicht uninteressant, ist das Grabmal des Stefano Surdi in S. Balbina (siehe Abb. 8). Auf einem zweistufigen Sockel steht ein an den flachen

[1] Es könnte hier nur einer der bedeutendsten Namen der Cosmaten genannt werden; mit irgend einem bezeichneten Werke derselben lässt das Monument sie nicht identifizieren; wohl bestehen manche Verwandtschaften namentlich auch in der Faltung des Tuches mit dem Grabmal des Gonsalvus Rodriguez in Santa Maria Maggiore, doch steht dies Monument so sehr an Kraft des Ausdruckes jenem nach, dass an dieselbe Hand hier nicht zu denken ist.

[2] 1398 datiert mit wundervoller Grabfigur ist es heute nicht mehr ganz intakt, die Kopflehne ist abgebrochen; in den an den Ecken des Sarkophags angebrachten Säulchen sind noch Dübellöcher bemerkbar. Vielleicht haben hier zu Häupten und Füssen Trauernde herumgestanden. Die Inschrift umzieht auch hier bereits den breiten Sockel:

D. O. M. Adam angelo tt. s. caeciliae presbytero / cardinali episcopatus leondinensis perpetuo / administratori integritate doctrina / et religione praestanti obit. die XV augusti M.CCCXCVIII.

Burckhardt meint das Grabmal würde mit Unrecht dem Magister Paulus zugeschrieben; siehe Cicerone, Band II, 1. 2. S. 463d.

Seitenteilen reichgemusterter Unterbau, darüber ist die mit einem Tuche bedeckte Bahre[1] mit den niedrigen Kopf- und Fusslehnen aufgebaut, über die dieses — hier weniger monumental und leicht in den Formen variiert — in regelmässigen Falten herabfällt. Das Ganze ist nach altchristlicher Art in eine Nische gestellt.

Schon bei dem Grabmal des Ancherus wurde auf die architektonische Faltung des Bahrtuches hingewiesen. In den zuletzt behandelten Grabdenkmälern in der Balbina und in Santa Maria in Aracoeli zeigt sich das Erwachen des architektonischen Sinnes, das im Grabmal stärker als in allen andern Produkten der Cosmatenschule zutage tritt, und wir werden gerade bei solchen Werken nicht die spielende Zierlichkeit des Mosaiks, sondern den hohen baulichen Ernst der Cosmaten in erster Linie zu erkennen haben. Es zeigt sich ein ausgeprägter Sinn für die Verhältnisse der Formen, die hier im Grabmal weit mehr durch sich selbst, als durch ihre dekorative Ausstattung wirken. Hierin liegt das Neue und für die Gestaltung des Grabmals folgenreiche: der Sarkophag ist noch Sarkophag und doch ein architektonisches Glied zugleich; er gibt seine ursprüngliche Form auf und bildet einen monumentalen Unterbau, der als Träger der Figur des Toten erscheint. Die heiligen Gestalten sind verschwunden, nichts deutet mehr auf das Jenseits; die religiösen Szenen und die heiligen Gestalten sind zum erstenmal im Grabmal völlig aufgegeben. Im Monument des Ancherus — das noch an ursprünglicher Stelle steht, ist an der Rückseite die Inschrift angebracht und an Stelle der vom Leben und Sterben erzählenden Reliefs, zeigt das Grabmal des Honorius IV. an der Vorderseite dreimal die Wappen des Verstorbenen. Man könnte geneigt sein, diese auffallende Vermeidung aller religiösen Darstellungen in den genannten Grabdenkmälern als eine schroffe Reaktion gegen alles kirchliche, bedingt durch das erwachende Individuum, aufzufassen, wäre nicht noch eine zweite Gruppe von Denkmäler anzuführen, die deutlich an dem Ueberlieferten festhält und nur in den Kompositionsformen dem modernen Geist entsprechende Modifikationen vornimmt. Die Cosmaten übernehmen den aus dem altchristlichen Monumentalgrabmal sich herausentwickelnden Typus, wie er in dem Grabmal des Guglielmo Fieschi mit entscheidenden Neuerungen zum erstenmal auftritt und

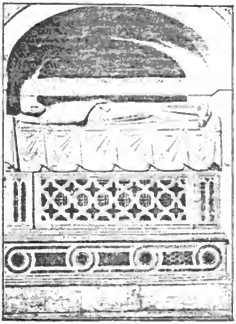


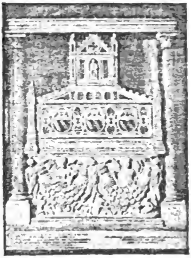
Abb. 8.

[1] Da die «Lehnen» stets an dem obersten Teil des Grabmals aufsteigen und das Bahrtuch über diese herunterfällt, so mag die Bezeichnung «Bahre» gerechtfertigt erscheinen, umsomehr als man, wie auch gezeigt werden soll, im Quattrocento, als der Naturalismus ungehemmt zum Durchbruch kam, diese hier noch mit der Architektur eng verbundene Bahre tatsächlich in eine solche umsetzte. — Beide Erscheinungen erklären sich so gegenseitig. — Am deutlichsten tritt die «Bahre» über dem Sarkophag in dem Grabmal des Can Grande I. in Verona zutage: die vier Pfosten sind deutlich sichtbar und der Boden ist unter der Bahre freigelassen.

übertragen zum erstenmal die Formen der Baukunst auf das Grabmal.

In Rom selbst sind die erhaltenen Beispiele relativ einfach gegenüber den gleich zu betrachtenden von Rom abhängigen Denkmälern Umbriens.

Die künstlerische Bedeutsamkeit der vorhingenannten Gruppen von Denkmälern bestand darin, dass sie ohne eigentliches architektonisches Beiwerk in einfachster Zweckmässigkeit eine monumentale Wirkung erstrebten.[1] Nunmehr wird also die Architektur selbst in das Grabmal eingeführt, und zwar sind es nicht mehr die letzten Ausklänge antiker Formen, wie sie in den Kaisergräbern von Palermo oder den Altartabernakeln von San Clemente und in den mit ihnen zusammenhängenden Grabdenkmälern verwendet wurden, sondern es ist die Gotik, die nun, auch im Grabmal eingeführt, neue Modifikationen bedingt.


Abb. 9.

Symmetrie oder Proportionalität, die primitivsten künstlerischen Wirkungsmittel der Architektur hatten in der erstgenannten Gruppe von Denkmälern eine Komposition einfachster Schönheit geschaffen. Nun führt die Gotik das Organische ein. Der Sarkophag, der an den Portalbau[2] sich der Form nach anlehnende Baldachin, die Heiligenfiguren darüber, sie waren bisher alle als mehr oder minder für sich bestehende Einzelheiten neben- bezw. übereinander gereiht. Das Wesen der Gotik bedingte von vornherein eine Verbindung dieser Einzelheiten zu einer organisch sich entwickelnden Einheit.

Der Sarkophag verlor zuerst seine selbständige Bedeutung und erhielt innerhalb des Ganzen eine architektonische Funktion, die teilweise in der erstgenannten Gruppe von Denkmälern bereits ausgebildet war.

Altes und Neues steht sich noch in dem Savelligrabmal (s. Abb. 9) aus dem Jahre 1266, von dem noch später zu sprechen sein wird, gegenüber: der antike reich geschmückte Sarkophag bildet die Basis eines zweiten Sarkophages, der sich an die gotische Architektur in seiner Form anzulehnen strebt.[3]

Das Grabmal des Kardinals Acquasparta[3] (s. Abb. 10) zeigt wie unter genauer Beibehaltung des besprochenen einfachen Grabmalstypus die architektonische gotische Bedachung mit dem «Sarkophag» und dessen Sockelunterbau verbunden wird, in dem an den vorspringenden Eckteilen des letzteren Rundsäulen aufgesetzt sind, die

[1] Der Typus erhält sich bis in das Quattrocento hinein; ein Beispiel ist das Monument des Kardinals Vulcani in San Francesco in Rom; der Kardinal ist gestorben 1403, siehe Burckh. Cicerone II, 1. ., S. 465.

[2] Interessant ist hier der ädikulaartige Aufsatz der die thronende Madonna einschliesst und seine Verbindung mit dem Sarkophag. Es muss auf dies Motiv des Grabmal im folgenden noch einmal zurückgekommen werden.

[3] Gest. 1302 siehe Burckhart Cicerone II, 1. 2. Nr. 140a. Acquasparta war der Vertreter jener laxeren Richtung, die zu einer Spaltung der Meinungen im Franziskanerorden geführt hatte, sein Gegner der Vertreter der strengeren Richtung war Ubertin von Casala. Beide werden deshalb bei Dante im Paradiso verspottet.

Ma non fia da Casal, nè d'Acquasparta,
Là onde vengon tali alla scrittura
Ch' uno la fugge e l'altro la coarta. Canto XII.

den an der Wand sich totlaufenden Giebel tragen. Die Rückwand ziert die thronende Madonna mit Heiligen. Dieser bildliche Schmuck ist — wie hier besonders betont werden muss, denn es wird sich zeigen, dass das Trecento-Grabmal in Toskana auch hierin von dem römischen verschieden ist, — nicht durch ein Wandgesims von der darunterliegenden Gestalt des Toten geschieden und nur auf die Lunette beschränkt, sondern reicht bis nahezu an die Gestalt des Toten selbst herunter. Zu Häupten und Füssen stehen Engel, die ein Tuch halten, das an der Wand an einem längs dieser hinlaufenden Stängelchen befestigt scheint. Auch dies Motiv ist uralt. Auf den altchristlichen Sarkophagen wurde mit Vorliebe die verewigte Person auf den Sarkophagreliefs dadurch betont, dass sie vor einem von Engeln gehaltenen Tuche steht oder aber ihre Büste in einem Leintuche empor getragen wird.[1] Dies Motiv hat sich aus Zeit der christlichen bis in die der Renaissance erhalten. Auch die Mosaiken des Triumphbogens in San Paolo fuori le mura[2] zeigen eine thronende Madonna, hinter der Engel das Tuch in derselben Weise wie an den Sarkophagen halten; ebenso weist das noch später zu behandelnde Grabdenkmal des Bischof Josephs von Konstantinopel aus dem Jahre 1439 in Santa Maria Novella dasselbe Motiv auf: die über dem Sarkophag an die Wand gemalte, stehende Gestalt des Toten ist links und rechts von fliegenden Engeln umgeben, die ein grosses bis auf den Erdboden reichendes Tuch halten. Sie scheinen der ehrwürdigen Figur den Purpurmantel umzulegen, der zugleich den Hintergrund für die Gestalt bildet und so neben einer symbolischen auch eine künstlerische Bedeutung besitzt.



Abb. 10.

Die an dem Grabmal des Kardinals Acquasparta vorkommende Komposition ist lediglich durch Anpassung dieses uralten Motives an das neueingeführte des liegenden Toten entstanden. Der Vorhang ist an der Wand hinlaufend dargestellt, nur die beiden Enden, die von den in plastische Freifiguren vorgesetzten Engeln gehalten werden, fallen frei auf das Grabmal herunter. Wie alles in der römischen Kunst, wächst auch eben dies Motiv im Gegensatz zum toskanischen Grabmal, wie noch gezeigt werden soll, aus den traditionellen Formen der künstlerischen Gebräuche heraus.

[1] Beispiel im Museo Lateranense in Rom, Nr. 150 u. 154.
[2] Nach Burckhardt 440—62 entstanden und im 9. Jahrhundert restauriert. B. II 3, S. 382 h.

Das aus dem Jahre 1299 stammende Grabmal des Kardinals Gonsalvo Rodriguez in Santa Maria Maggiore schreibt Burckhardt-Bode demselben Meister — Giovanni Cosmas — zu. Die Komposition ist im wesentlichen die gleiche, nur ist hier eine innigere organische Verbindung des von Pilastern mit rechteckigem Querschnitte getragenen Giebels erstrebt, die jedoch nur unvollkommen gelang. Die Verhältnisse sind weniger glücklich als die des Acquaspartagrabmals. Die einzelnen Teile sind ängstlich und befangen, eng aneinander gerückt und entbehren mangels jeder räumlichen Differenzierung einen das Ganze belebenden Wechsel von Licht und Schatten. Das Streben nach einer innigeren Verbindung des «Sarkophages» und seines Unterbaues mit dem architektonischen Aufsatz muss jedoch als solches schon betont werden. Zum erstenmal aber wird hier der hohe Sockel zum Träger der Inschrifttafel.[1] Dies war von entscheidendster Bedeutung für die Entwicklung des römischen Grabmals.

Ein Gemeinsames ist all diesen Gräbern eigen und muss hier hervorgehoben werden: an Stelle symbolisch-religiöser Reliefs oder des späteren schlichten Kreuzeszeichen sind die Wappen des Verstorbenen getreten.



Abb. 10.

Die beiden glänzendsten Produkte der römischen Cosmatengrabdenkmäler sind: das Grabmal Clemens IV. (s. Abb. 11) und das Monument Hadrians V., (s. Abb. 12) beide in San Francesco zu Viterbo.[2] Von ausserordentlichen Dimensionen (nahezu 8 m Höhe) reich mosaiziert, einfach und monumental in ihrer Wirkung, bezeichnen sie den Höhepunkt der Cosmatenkunst im Grabmal. Das Streben nach einer rein architektonischen Ausdrucksform erreicht hier trotz des tändelnden Spieles der Mosaikornamentik innerhalb der Formenwelt der Cosmatenkunst sein Ziel. Die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander sind sicher und fein abgewägt, und zum erstenmal gelingt es, die Säulen des Giebels wirklich organisch mit dem Unterbau zu verknüpfen.

Die ungegliederten, einfach übereinander gereihten Blöcke des Grabmals des Gonsalvus verleihen dort dem Ganzen ein etwas plumpes Aeussere. Im Grabmal Clemens IV. ist dieser Sockelunterbau durch zierliche mit Spitzbogen verbundene Halbsäulchen geschmückt, dessen Ecken sich zu achtkantigen Pilastern verkröpfen, die die kurzen, stämmigen, den Giebel stützenden Säulen aufnehmen. Durch diese Sockelverkröpfung, die sich an der mächtigen Auflagerplinthe fortsetzt, wird zum erstenmal eine organisch sich entwickelnde Einheit des Ganzen erreicht. Der übliche zweigeschossige Aufbau ist hier besonders stark und glücklich differenziert. Durch die Grösse wie die kräftige architektonische Gliederung steht der untere, zur Architektur selbst gehörige

[1] Die Inschrift lautet: Hic depositus fuit quonda(m) d(omi(n(u)s Gunsalvus ep(iscopu)s albanen(sis) ano d(omi(n)i MCCLXXXIII /
Hoc op(us) fec(it) Ioh(ann(es mag(ist(r)i cosme cuius Romanus /

[2] Nach Burckhardt ist das Clemens IV. gest. 1268 von Petrus Oderisi und das Hadrians V. gest. 1276 wahrscheinlich von Vasaletus. Band II, 1. 2, S. 103 m.

Teil in wirkungsvollem Kontrast zu dem kleineren und nur mit Mosaikornamentik verzierten rechteckigen Block, der den Sarkophag darstellt. Dieser verbindet durch die einfache dimensionale Abstufung die sonst für ihre Umgebung zu klein erscheinende Grabfigur mit dem mächtigen Unterbau. Der Giebel selbst wirkt schwer und wuchtig durch die Dimensionen, wie durch die Details, die in ihrer die Fläche betonenden Massigkeit der Gotik recht schlecht zu Gesichte stehen. Gegenüber dem feierlichen Ernst dieses Grabmals erscheint das Hadrians V. (s. Abb. 12) zierlich, elegant, in dem üblichen bunten Spiel der farbigen Steine als eine Vorahnung quattrocentistischer Lebenslust. Lachen doch auch hier zum erstenmal jene fröhlichen Kindergesichtchen aus den beiden kleinen Medaillons des Dreipasses am Giebel heraus, und dieselben lustigen Augen gucken hinter dem Widerlager des Bogens hervor! Das erste Beispiel eines Renaissancehumors an der Stätte des Todes!

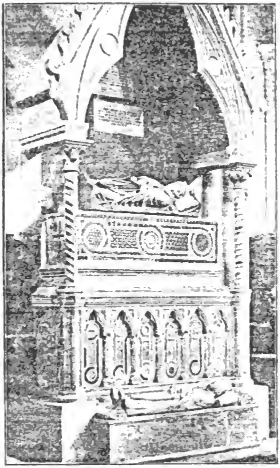


Abb. 11.

Der Sockelaufbau ist der gleiche wie am Grabmal Clemens IV., nur die Auflagerplinthe kleiner und zierlicher profiliert. Auch die Sockelverkröpfung ist beibehalten, jedoch wirkt die Einsetzung eines kleinen Pilasters in diese etwas gesucht und gegenüber den kräftig gewundenen Säulen des Giebels kleinlich.[1] Die Differenzierung des „Sarkophages“ vom Sockel durch die Einführung der freistehenden Pilasterchen, die das Bekrönungsgesims tragen, ist originell aber dennoch weniger glücklich als am Grabmal Clemens IV.: die durch die Figur des Toten gegebene Horizontale wird zu unvermittelt von den Vertikalen der Pilaster getroffen.[2] Man sehe, wie glücklich im Monument Clemens IV. diese Schwierigkeit umgangen, und

---

[1] Arnolfo di Combio wendet sie in genau derselben Weise in seinem Tabernakel in S. Paolo fuori le mura in Rom an.

[2] Es lohnt sich, der Form und der Art der Verwendung der Ornamentik nachzugehen. Man fasste schon damals den ornamentalen Schmuck als einen Diener der Architektur auf. Die einfachen Linien des untersten Sockelteiles verstärken seine Horizontale. Der Felderschmuck der beiden darüberliegenden Teile betont die Mitte und ist bei den oberen feiner, leichter und einfacher gestaltet als bei den untern; man beobachte, wie die sich überschneidenden weissen horizontalen und vertikalen Bänder des mittleren Feldes vom untern Block an den Seitenfeldern des obern Blockes — jetzt in dem Streben sie an die Vertikalen der Pilasterchen anzupassen — ohne Ueberschneidung sich wiederholen. Geschickt ist, um nicht verwirrend zu wirken das mittlere Feld einfach ohne Ornament gelassen. Unter der Hülle eines fremden Formengeistes ringt hier der Künstler nach der seinem Wesen adäquaten Ausdrucksweise. Die Vertikale der Gotik, ihre mit der Materie spielenden, die Fläche negierenden Kräfte verwendet hier ein Meister der zur Entfaltung ornamentaler Pracht nach Flächen strebt und dem durch das Objekt seiner Darstellung eine Horizontale gegeben war.

in welch feinsinniger Weise das Ornament an der Stirnseite des oberen die Grabfigur tragenden Teiles dieser Versöhnung von horizontal und vertikal dienstbar gemacht ist.

Das Grabmal Hadrians V. hat jedoch den Vorzug für sich, den fein profilierten Giebelaufsatz, der an der Wand auf Halbsäulen aufruht, äusserst glücklich den Verhältnissen des Ganzen anzupassen. Die Zierlichkeit und Beweglichkeit, die Sauberkeit in der technischen Bearbeitung verleiht diesem Werk einen charakteristischen Ausdruck, der gerade bei einem Vergleiche mit dem Monument Clemens IV. dem Betrachter in gesteigertem Masse zum Bewusstsein kommt. Dem schwermütigen Ernst steht im Grabmal zum erstenmal eine zierliche Grazie gegenüber, eine lebendige Freudigkeit, die nach Ausdruck ringt und diese noch in originalen Besonderheiten sucht. Man vermag in diesem bedeutendsten und letzten römischen Grabmonument unter der buntschimmernden Decke der Cosmaten das Leben der noch im Keime geborgen liegenden aber doch hier sich kündenden neuen Zeit zu gewahren. Die lachenden Schelmengesichter im Giebel, die kraftvoll sich drehenden und quellenden Knospen der Kapitäle an den beiden vorderen Säulen, die bescheidenen an den Wandpilastern äusserst sauber gearbeiteten Kompositkapitäle, die auch in dem kleineren Wandpilaster wiederkehren, die kannelierten Säulenschäfte der grossen Halbsäulen, der rhythmische Wechsel von horizontal und vertikal, dies alles kündet die neue Zeit. Ein kräftig pulsierendes Leben ringt hier, befangen in einer fremdartigen verwirrenden Form, nach Ausdruck, der dann an anderer Stelle in Toskana seiner künstlerischen Verwirklichung entgegen gehen sollte. Auf römischem Boden ist dies frische künstlerische Treiben nur eine Episode geblieben, ein momentanes Aufflackern, das das Dunkel der Nacht vorübergehend nur zu erhellen vermochte, um gleich darauf wieder in die Finsternis zurückzusinken. Der Morgenstern ging in Toskana auf, die Sonne, die diesem folgte, sollte erst um Mittag den römischen Boden bescheinen; ihre glühenden Strahlen wussten dem so lange brach gelegenen Lande dann aber nur um so herrlichere Früchte zu entlocken.

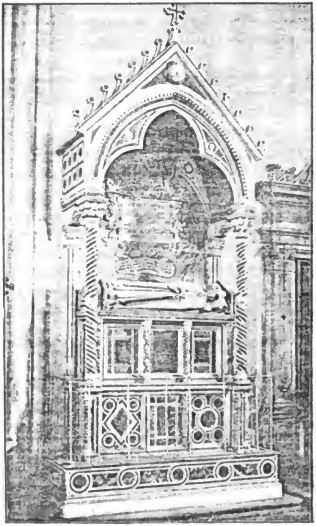


Abb. 12.

In Rom war der Naturalismus des Quattrocento ein bedingter, indem man nur den der Antike entlehnten Formen neue Belebung verlieh, ganz im Gegensatz zu Toskana besonders zu Pisa, wo die Natur in der Plastik am frühesten zum vollen Ausdruck gelangen konnte. Genau dieselben Wesensgegensätze machen sich auch in der Bildung des Trecentograbmals geltend. In Rom ist die naturalistische Darstellung des Lebens durch die von der Antike abhängige Tradition bedingt. In Pisa hat man bei der Darstellung des Toten vollkommen naiv den in aller Erinnerung haftenden letzten Augenblick, den Toten auf dem Bette liegend, im Grabmal festgehalten.

Das Bett entspricht der realen Form.[1] Engel scheinen herabgeschwebt, hier anbetend, dort nach oben weisend, halten sie die zurückgezogenen Vorhänge oder, in mehr genrehafter Weise aufgefasst, sehen sie teils neugierig, teils erschreckt auf die dahinter ruhende Gestalt des Toten; andere tragen nach altchristlicher Art die Seele empor zur Madonna,[2] die liebevoll sich herniederbückt und das segnende Christkind dem Ankommenden oder dem bereits vor ihr Knieenden entgegenhält. So verbinden sich in der eigentlichen Heimat des Naturalismus in völliger Harmonie die realistischen Ideen der Zeit mit dem transzendentalen Gedanken des Christentums. Indem das Grabmal diesen hier bildlich zu verwirklichen strebt, stellt es, anstatt einer symbolischen Hindeutung auf das Jenseits der alten Christen, Diesseits und Jenseits zugleich dar und bringt beide in einen unmittelbaren sinnlichen Zusammenhang.

So scheint das Grabmal das früheste Zeugnis für den allmählichen Untergang der mittelalterlichen Ideenwelt, für das Zurücktreten des Transzendentalen vor dem Sinnlichrealen zu sein: wie wir dem genialen Geistesfluge eines Dante folgend, mitten im Jenseits uns bewegen, nun in all den Schmerz und die Freude gewissermassen persönlich hineingezogen werden, indem sich das Unfassbare der jenseitigen Welt in bestimmte klargezeichnete Vorstellungen umsetzt, so hat hier die bildende Kunst versucht, jenen furchtbaren und unbegreiflichen Vorgang der Trennung von Seele und Leib so zu veranschaulichen, dass wir den Eintritt des Dahingeschiedenen in den Himmel, gnädig empfangen von der Gottheit, unmittelbar vor Augen sehen. Das Abstreifen der Fesseln der Tradition auf geistigem Gebiete zog zugleich eine Neugestaltung des Grabmals nach sich. Der gelehrte Florentiner Buoncompagno,[3] Universitätsprofessor in Bologna, «die fesselndste literarische Persönlichkeit, die der Florentiner Boden in diesen Zeiten erzeugt hat», hat in seinem «Candelabrum eloquentiae»[4] das früheste literarische Zeugnis — vor dem Jahre 1217 — hinterlassen, das von der Darstellung des Toten im Bette liegend Kunde gibt und uns zugleich Grabmäler von ähnlicher Komposition, wie die oben behandelten, beschreibt:

---

[1] Das Bett ist damals stets mit Vorhängen versehen gewesen und gehörte in dieser Ausstattung zu den notwendigsten und schönsten Bestandteilen des sonst sehr primitiven Haushaltes. Siehe Davidsohn, Geschichte von Florenz, S. 761. Dass sich auch die Zeitgenossen ein Bett unter dieser Form vorstellten, geht aus der im nachfolgenden genannten Stelle des Buoncompagno hervor. Die Bedeutung des dort angewandten Wortes talami ist allerdings schwankend. — Talamo Bett, Braut- oder Ehebett auch Ehegemach, stammt vom griechischen θάλαμος = Schlafgemach; im 16 Jahrhundert scheint es nach Burckhardt, Gesch. der Ren., S. 371 einen irgendwie stilisierten Scheiterhaufen, auf den die bei Bestattung gebrauchten Gegenstände, selbst Luxusgegenstände verbrannt wurden, bezeichnet zu haben.

[2] Ein Monument das diesen Vorgang noch heute veranschaulicht ist in dem noch zu behandelnden Wandgrabe des Simone Saltarelli aus dem Jahre 1342 in Santa Catharina in Pisa erhalten.

[3] Ueber Buoncompagno siehe R. Davidsohn «Geschichte von Florenz», Band I, 1896. Seite 810 ff.; ferner Sutter «Aus Leben und Schriften des Magister Buoncompagno», Freiburg 1894.

[4] Ueber das Candelabrum eloquentiae und die verschiedenen Codices, siehe Davidsohn S. 810, Anmerk. 1; nachfolgendes ist aus dem Sieneser Codex G IX. 81 saec. XIII. entnommen.

«De tumulorum ornamentis».

Sepulcra Sublimium personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adhornantur; fiunt super eis architecta lapidea colorum diversitatibus redimita: fiunt etiam epithaphya, dictantur carmina, quibus posteris admemoriam reducuntur magnitudines et merita (Codex: «merirata») defunctorum et semper in fine fit mentio de contempto mundi. Pinguntur equidem ymagines deitatis vel beate virginis aut sanctorum vel sanctarum ad quorum vel quarum honorem ecclesie sunt constructe. Depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine majestati presentant. Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie intellegere non valemus . . .

Item populus Romanus sepulcrum Johannis Capuctie[1] super in Capitolio mirabile opere construxerunt. — Demum sit notandum, quod quinque sunt, que posteros adfaciendam exhornationem sepulcrorum inducunt consuetudo, devocio, dilectio, merita personarum et inanis glorie appetitus.

Die Stelle ist nicht nur für diese Abhandlung, sondern auch allgemein kulturgeschichtlich interessant. Der beissende Hohn über die dem Gelehrten ungerechtfertigt erscheinende Ehrung durch die Kirche, die diese den reichen Stiftern durch Errichtung von Denkmälern teilhaftig werden liess, kommt hier zum Ausdruck. Auch anderwärts, namentlich in Florenz werden gelegentlich satirische Bemerkungen über diese Sitte laut.[2]

Weit wichtiger aber ist die aus dem angeführten hervorgehende Tatsache, dass man mindestens bereits in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, also etwa 50 Jahre früher als in Rom oder Toskana die Darstellung des liegenden Toten gekannt hatte. Viel älter scheint jedoch dieser Brauch auch nicht zu sein, da Buoncompagnus den Wandel dieser Ausstattung des Grabmals anscheinend miterlebt hat, so dass das Auftauchen der ältesten Darstellungen des liegenden Toten etwa in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu setzen wäre. Da die Grabdenkmäler des 11. Jahrhunderts in Rom wie auch das älteste Grabmal in Florenz aus dem Jahr 1113 noch keine bildliche Wiedergabe des Toten aufweisen, so würde anzunehmen sein, dass das Auftauchen von Grabmälern, die den liegenden Toten darstellen frühestens in die zweite Hälfte des 12. und spätestens in das 1. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu setzen ist. Dies wäre also mindestens 50 wenn nicht gar 100 Jahre vor den ältesten erhaltenen Denkmälern dieser Art. An der Darstellung des Toten «im Bette liegend» ist in so früher Zeit nach dem erhaltenen Zeugnis nicht zu zweifeln. Die Frage ist nur, ob wir berechtigt sind anzunehmen, dass diese lebensgrossen Figuren wirklich plastisch dargestellt waren. Sind doch erst aus dem Jahre 1233 die ersten bescheidenen plastischen Werke Niccolo Pisanos bekannt, und in Rom fällt die knieende Statue des Papstes Nikolaus IV. erst ins Jahr 1298, die sitzende Statue Karl von Anjous im Conservatorenpalast zwischen 1268 und 1284[3] und die Statue Bonifaz VIII. gehört bereits ins 14. Jahrhundert. Die Datierung der sitzenden Petrusstatue im Vatikan ist noch zu unsicher, um daraus irgendwelche Schlüsse zu ziehen.

[1] Giovanni Capoccio war Senator von Rom in den 1190er Jahren, siehe Gregorovius Geschichte der Stadt Rom. B IV, pag. 590. Die Fassung der Stelle würde nicht dagegen sprechen, auch für dies Grabmal des Capoccio die Darstellung der Figur des liegenden Toten vorauszusetzen, doch ist dies nicht deutlich genug ausgesprochen.

[2] Burckhardt. Kultur der Renaissance. S. 11.

[3] Siehe Burckhardt, Cicerone II, 1. 2. S 391 g.

Sollte man annehmen, dass die Malerei, die von Buoncompagno beschriebenen liegenden Toten in den Grabdenkmälern zur Darstellung brachte und die «architecta lapidea» jeweils nur den steinernen Rahmen zum Ganzen bildeten? Die Fassung des Textes würde diese Vermutung eher unterstützen als ihr entgegenstehen. Die Heiligen der Grabmäler werden ja noch im 13. Jahrhundert an die Wand gemalt. In dem Grabmal der Familie Bardi in Santa Croce in Florenz, im 14. Jahrhundert errichtet, bildet der gotische Nischenbau gemeinsam mit dem mit diesem engverbundenen «Sarkophag» den Rahmen zu einem Gemälde: der in den Wolken thronende Christus blickt auf die Erde hernieder aus der der Verstorbene soeben gen Himmel aufzufahren scheint. Seine Gestalt wird aber zur Hälfte von dem «Sarkophag» überschnitten, so dass man deutlich die Absicht des Künstlers erkennt, das Entschweben des Toten aus dem Sarkophag selbst darzustellen. In Florenz gab es noch im 15. Jahrhundert eine «Art Anwartschaft» auf ein im Dom zu malendes Grabmal![1] Das Monument des Patriarchen Joseph in Santa Maria Novella bildet mit dem zu einer Platte zusammengeschrumpften «Sarkophag» einen ädikulaartigen Rahmen, der die auf letzterem stehend gemalte Figur des Toten einfasst.[2]

Auch in Santa Trinità, der ältesten erhaltenen Kirche von Florenz, bestehen die Grabdenkmäler aus natürlichen, spitzbogig überwölbten Mauernischen, deren architektonische Gliederung und Verzierung ausschliesslich durch Malereien besorgt wird. —

Bestimmte Behauptungen sind mangels genügender Beweise über die Ausdehnung der Malerei in jenen frühesten Grabdenkmälern, die die liegende Figur des Toten darstellen, nicht aufzustellen. Vielleicht bringen eingehendere literarische Forschungen hierüber sichere Kunde. Hier kann nur die Vermutung ausgesprochen werden, dass der plastischen Darstellung des liegenden Toten in Toskana die malerische vorangegangen ist.[3] Jedenfalls hat die Malerei auch in der Architektur des Trecentograbmals eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt, da nahezu alle ornamentalen und plastischen Teile mit Farbe überzogen wurden. Bei den einzelnen Monumenten wird hiervon noch zu sprechen sein. —

Anfang und Verlauf der frühesten Entwicklung des toskanischen Grabmals lässt sich nicht so wie der des römischen verfolgen. Das Erhaltene führt hier sogleich vor den fertig entwickelten Typus. Nur in Florenz lassen sich noch die ältesten Gestaltungen des Grabmals genauer verfolgen, deren Kompositionsformen jedoch gleich denen der frühen Denkmäler des übrigen Toskanas waren, was schon die Tatsache, dass sie beispielsweise in Bologna heute noch mehrfach nachzuweisen sind, beweist.[4] Doch haben sie hier wie in Toskana keine konsequente Weiterbildung erfahren und nur in Florenz die eigentliche Basis für den neu sich entwickelnden Typus abgegeben. Das toskanische Trecentograbmal hat vielmehr von

---

[1] Siehe Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 277; dort angeführt das Grabmal des Theologen Marsili und des Kardinals Corsini (nach 1405); Vasari II, p. 5. Vita Lorenzo di Bicci.

Aus späterer Zeit dann das Grabmal des John Hackword und sein Pendant im Dom. — die Errichtung wurde bereits 1393 beschlossen, siehe Carteggio I, p. 536. «22 Augusti», damals jedoch noch in Marmor geplant.

[2] Ueber das Grabmal wird noch in dem Abschnitte über das florentinische Grabmal des Quattrocento zu sprechen sein.

[3] Es muss auch noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das Motiv der Vorhanghaltenden Engel, so wie es sich im Grabmal des Gonsalvus darstellte, auf ein malerisches Vorbild tatsächlich zurückgeht. Besonders deutlich wird dies in dem Grabmal des Lanfranco Settala (abgeb. bei Meyer, Lombardische Denkmäler, Stuttgart 1893 S. 30), hier freilich in etwas trivial-realistischer Weise angewandt.

[4] Die Avelli sind nach den «memorie sopra il Cimitero» von Fineschi (1787) in Toskana besonders häufig zur Anwendung gekommen. Es wird hierüber bei Behandlung der florentinischen «Avelli» zu sprechen sein. Die uns erhaltenen literarischen Vermerke sind im Anhang gegeben.

dem römischen Cosmatengrabmal neue entscheidende Anregungen erfahren. Unter dessen vorbildlichem Einfluss scheint sich in der künstlerischen Hauptstadt des damaligen Toskanas, der Rivalin von Florenz, in Pisa, eine neue Form entwickelt zu haben, deren charakteristische Bedeutsamkeit entsprechend dem Wesen der um diese Zeit zur Blüte gelangenden pisanischen Kunst in der starken Betonung des plastischen Elements und einer naturalistischen Auffassung der dem Grabmal zugrunde liegenden kompositionellen Idee bestand. Die hier neu erstandene Kunst der Plastik war von doppelter Bedeutung für die Gestaltung des Grabmals. Sie suchte ja überall ein Feld für ihre künstlerische Betätigung zu gewinnen, und Kanzeln und Altäre überzogen sich so mit reichstem plastischem Schmuck. Auch auf das Grabmal übte sie einen rückwirkenden Einfluss aus, der in der Umsetzung allen malerischen Schmuckes des römischen Cosmatengrabmals, vor allem also der Heiligenfiguren an der Rückwand in die Plastik bestand. Dies hat in erster Linie die künstlerische Neugestaltung bewirkt.

Von Niccolo Pisano ist kein Grabmonument weder bezeugt noch erhalten. Wer die Grundlagen der neuen Komposition geschaffen hat, ist ungewiss. Das älteste Beispiel dieses Typus ist zugleich das bedeutendste und vollendetste des Due- und Trecento. Es ist von dem grossen Schüler Niccolo Pisanos, Arnolfo di Cambio, einem Florentiner, im Jahre 1282 erbaut.[1] Dies für die Geschichte des Grabmales so wichtige Monument des Kardinals de Braye in San Domenico zu Orvieto (siehe Tafel I) ist nur verstümmelt erhalten.

Arnolfo di Cambio, der Erbauer des Domes von Santa Croce hat hier in einem seiner frühesten architektonischen Werke, die klassische Ausdrucksform für das Grabmal des Trecento geschaffen, und doch ist es das früheste Monumentalgrabmal auf toskanischem Boden. Soll man annehmen, dass dies Werk in seiner Formensicherheit ohne eine einheimische Tradition, ohne eine Vorstufe aufzuweisen, gleichsam als eine neue Schöpfung entstanden sei? Der Frucht pflegt immer die Blüte voranzugehen. Die Entwicklungen und Bildungen der Natur wie der Kunst unterliegen denselben Gesetzen. So erscheint es auch hier gerechtfertigt, eine Vorstufe für dies Monument anzunehmen, und den Meister, an den Arnolfo auf dem plastischen Gebiete angeknüpft hat, auch für die früheste Gestaltung dieses Grabmalstypus verantwortlich zu machen, um so mehr als die hier auftretende Neuerung Niccolo Pisanos Urheberschaft nur um so wahrscheinlicher macht: die Umsetzung alles im römischen Cosmatengrabmal angewandten malerischen Schmuckes in einen plastischen.

Wie schon vorhin bemerkt, scheint dieser neue Typus der pisanischen Grabmäler auf römische Vorbilder zurückzugehen, während die älteren einfacheren Formen auf toskanischem Boden keine Weiterbildung fanden. In der Tat lässt sich auch in Rom ein Beispiel anführen, das diesen Zusammenhang erweist. Es ist dies das spätestens aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Cosmatengrabmal der Savelli in Santa Maria in Aracoeli.[2] Hier tritt eine sonst ungewohnte Form auf:

---

[1] Siehe auch Vasari I, pag. 291 Anmerk. 2: Es ist dies nicht das einzige Grabmal, das Arnolfo errichtet hat, das Grabmal Bonifaz VIII. ist wahrscheinlich von ihm erbaut worden: heute jedoch nur in wenigen Resten in den Grotten des Vatikans erhalten; siehe Dufresne S. 80; Burckhardt, Cicerone I, 382 a und 380 d; siehe Anhang wo die Beschreibung und Skizze des Grabmals nach Grimaldi gegeben wird.

[2] Siehe Abb. 9; es ist kein Zweifel, dass hier der Reliquien- oder Heiligenschrein das Vorbild abgegeben hat: dass die Kunst des Cosmatengrabmals ihre Vorbilder in der Kleinkunst fand, ist bei dem dieser verwandten Wesen ihrer Kunst begreiflich; die Dreiteilung der Stirnseiten des Sarkophags und des Daches, sowie

der Sarkophag wird mit einem kleinen ädikulaartigen Aufsatz versehen, der in einer kleinen Nische die thronende Madonna trägt und dessen Ecken in der trapezähnlichen Form des Sarkophagdaches verlaufen.

Die über dem Sarkophag thronende Madonna ist hier zum erstenmal plastisch dargestellt und tritt mit diesem in eine architektonische Verbindung. Wie Niccolo Pisano gegenüber den vorangegangenen von der Kleinkunst teilweise abhängigen Werken der Plastik einen monumentalen Stil schuf, so mag er auch hier dem vorliegenden Kompositionsgedanken, einen neuen monumentalen Ausdruck verliehen haben. Dies Savellimonument ist das Bindeglied zwischen der älteren römischen Grabmalsform und der neuen pisanischen. In dieser erscheinen die in Rom an die Rückwand gemalten Heiligen als plastisch gebildete Freifiguren. Dies bedingt aus statischen, wie künstlerischen Rücksichten eine Modifikation des bestehenden römischen Typus, der in Pisa übernommen wurde. Die Statuen über dem Sarkophag benötigten eine Basis und zugleich eine künstlerische Verbindung mit dem Sarkophag, das Savelligrabmal schon zeigt wie dies zu finden war; allein die Lösung der Aufgabe wurde nach Einführung der liegenden Gestalt des Toten ungleich schwieriger. Sehen wir, wie sie die spätere pisanische Schule und der Florentiner Arnolfo di Cambio gefunden hat! Diese Aufgabe und die Verschiedenartigkeiten ihrer Lösung haben die Modifikationen in der Komposition des pisanischen Trecentograbmals bedingt.

Die allgemeine, ursprüngliche Komposition des Grabmals des Kardinals de Braye in San Domenico zu Orvieto (s. Tafel I) ist nach den erhaltenen übrigen Denkmälern der pisanischen Schule mit ziemlicher Sicherheit anzugeben. Die kleinen scharfprofilierten Plinthen des an den Ecken sich verkröpfenden Sockels trugen einen Baldachin, der wohl ähnlich gestaltet war, wie die der übrigen Denkmäler der pisanischen Schule. Der «Sarkophag» bildet wie in den römischen Grabmälern den Sockelfortsatz, der hier wie dort eine rein architektonische Form angenommen hat, nunmehr aber auch durch wirkliche Architektur gegliedert wird. Auf ihm ruht der Tote. Dieser liegt auf einer niedrigen Tuch-überdeckten Bahre,[1] die hier ganz überwölbt ist von jenem bettähnlichen Baldachin, den schon Buoncompagno erwähnt: die an kleinen Stängelchen befestigt erscheinenden Vorhänge werden von den Engeln zurückgehalten. Das Dach dieses Bettes — heute durchbrochen — hatte ehemals die steinernen Heiligengestalten getragen,[2] die sich

---

auch die Form des letzteren, entspricht durchaus jenen Werken der Goldschmiede- oder Elfenbeinkunst. Die Uebertragung dieser nur für Reliquienbehälter üblichen Form auf das Monumentalgrabmal ist auch kulturhistorisch von Bedeutung. Es ist das Grabmal übrigens nicht das einzige gewesen, das eine solche Gestaltung aufwies; noch das Grabmal Marcellus II. (über ihn siehe Dufresne op. cit. S. 97 Nr. 182) scheint nach einer Zeichnung in der rechten Seitenwand der capella S. M. Praepantium in den Grotten zu schliessen in dem Aufbau ganz ähnlich gestaltet gewesen zu sein. Die Anlehnung an Reliquienschreine in der Sarkophagform ist bei lombardischen Denkmälern besonders häufig.

[1] Das wesentliche ist hier die Darstellung des Bettes. Die einfache niedrige Totenbahre, wie sie bei dem Transport des Toten und beim Aufbahren in der Kirche gebräuchlich war, kommt auch im Trecento zuweilen im Grabmal zur Darstellung; wichtig wird sie jedoch erst im Quattrocento für das Grabmal; in dieser Zeit und namentlich der Hochrenaissance entwerfen oft bedeutende Künstler die Bahre; siehe Vasari IV. ed. M., pag. 596 V. Bald. Pruzzi . . . ed alla Compagnia di Santa Caterina da Siena in strada Aquila, oltro una bara da portar morti alla sepoltura, che è mirabili, molte altre cose tutte Codenoli . . . siehe ferner Burckhardt, Gesch. der Ren. S. 371.

[2] Bringt man die Gestalten auf ein und dieselbe Höhe, dann blickt und segnet das Christkind dem links knieenden Kardinal zu; desgleichen ergibt die grossartige feierliche Handbewegung der «junonischen» Gestalt der Madonna eine segnende Geste; die Hand ruhte ursprünglich nicht wie heute auf der Thronlehne auf, die Köpfe der Heiligen wurden am Halse durchschnitten und sind, um sie in Beziehung mit der oben thronenden Madonna zu bringen, die diesen hohen Platz durch Einfügung der Inschrifttafel erhalten hat, nach oben gewandt.

jedoch in gleicher Höhe befunden haben, ähnlich wie die des Grabmals Benedikt XI. (siehe Abb. 14) in Perugia; wie dort wurden sie auch hier von einem besonderen architektonischen Aufbau eingefasst.[1] Die Inschrifttafel mag einfach zur Seite des Grabmals angebracht gewesen sein.

Nicht nur das kompositionelle, sondern auch das rein künstlerische Element ist in diesem Monument von eminenter Bedeutung. Wohl ist noch nicht auf den spielenden Reichtum der bunten Mosaikornamentik verzichtet, aber diese hat nicht nur wie im Grabmal Hadrians V. eine selbständige die Fläche gliedernde Bedeutung, durch die sie die architektonische Form zu ersetzen oder besser in der ihr eigentümlichen Weise zu geben strebt, sondern die Architektur selbst tritt hier formenbildend auf; der ornamentale Schmuck hat nur eine sekundäre Bedeutung: er füllt und belebt die freien Flächen. Wie in Rom seit langem so stellt auch hier der Sarkophag lediglich ein architektonisches Element im Ganzen dar. Aber wie feinsinnig sind an diesem Monument Sockel und «Sarkophag» durch ihre Grösse differenziert, wie geschickt und mühelos verbinden sich Horizontale und Vertikale! Eins fügt sich ruhig und mit gesetzmässiger Sicherheit dem andern ein, ein innig verbundenes organisches Ganze, reich belebt durch den rhythmischen Wechsel von Licht und Schatten, den die höchst sauber gearbeiteten Architekturen erzeugen. Die Kassetten des Sockels fassen kräftige Gesimse ein; Fuss und Krönungsleiste laden weit aus. Die gewundenen sieben Säulen,[2] die den «Sarkophag» gliedern, tragen ein feines mit Zahnschnitt verziertes Gesims, das sich in seinem unteren Teile über den Säulchen zu verkröpfen scheint und so in eine innige organische Verbindung mit diesen tritt. Die Säulchen stehen frei; der Grund dahinter ist durch eine doppelte Reihe von hintereinanderstehenden Pilasterchen mit Segmentbögen gegliedert; reichste in der Form stets wechselnde Ornamentik erhöht den Reiz des Ganzen. In graziösem Schwunge leiten die weihrauchhaltenden Engel die Horizontale des «Sarkophags» nach der Schräge des Bettdaches und dieses nach den darüber befindlichen Heiligengestalten hin.[3]

Wie die prachtvolle Gestalt der thronenden Madonna in ihrer junonischen Schönheit bereits von dem Frühlingshauche der neuen Zeit belebt zu sein scheint,

---

[1] Es ist hier die Frage kurz zu erörtern, ob das Denkmal ursprünglich vollendet oder unvollendet geblieben ist und in späterer Zeit seine heutige Gestalt erhielt. Bald nach der Errichtung des Grabmals ist eine derartige pietätlose «Vollendung» schon deshalb nicht anzunehmen, weil der Meister sich dann, wenn nicht an Zeichnungen so doch an die traditionellen Formen angeschlossen hätte. Verdächtig sind ferner die runden Nischen und die sehr «korrekten» Basen der Statuen; man vergleiche mit diesen die unter den entsprechenden Figuren des Grabmals Benedikt XI. befindlichen, dort ist dem Papst ein Kissen unter die Knie gelegt, er kniet nicht wie hier auf dem hohen, harten Steinsockel; zudem sind die Basen dort unscheinbar; an dem noch zu behandelten Saltarelli Grabmal sind sie ganz fortgefallen. — Auch die in einem fein geschwungenen Profil endigende Platte, die Ober- und Unterbau verbindet, gehört einer späteren Zeit, wie ich glaube, dem 17. Jahrhundert an, einer Zeit in der die Kirche in umfassender Weise «restauriert» oder besser modernisiert wurde. Das Grabmal wurde anscheinend von anderer Stelle an seinen heutigen Platz versetzt, wobei der steinerne Baldachin zugrunde ging, und auch sonst das Grabmal mannigfache Verletzungen erhielt. Die Erhöhung der Madonna entsprach dem Geist des 17. Jahrhunderts und war zugleich durch die Einfügung der Inschrift notwendig geworden. Man verwandte bei dieser Zusammensetzung die alten Teile, anscheinend des Giebels, wo man nicht neu ergänzte. Der äussersten Sparsamkeit scheint man sich dabei befleissigt zu haben. Die Säulen, die die Nische der Madonna flankieren, gehörten unzweifelhaft zu der Architektur, die die Gruppe der heutigen Figuren einschliesst. Ebenso mag der Hintergrund der Nische, dem diese ihre spitzbogige Form verdankt, den ursprünglichen Grund für die Statue gebildet haben.

[2] Man beobachte, wie um die Klarheit der Silhouette zu steigern, die Eckpilasterchen gerade, nicht wie die übrigen gewunden sind; sie legen den Gedanken nahe, dass hier ähnlich wie an dem Altartabernakel an der Basilika di San Paola fuori le mura der Baldachin von Rundsäulen getragen wurde; allein diese müssten dann entsprechend den kleinen Basen sehr dünn gewesen sein; auch eine starke Betonung der horizontalen am Giebel, wie sie dort zutage tritt, ist, so sehr diese zum Ganzen passen würde, nicht wahrscheinlich, da die notwendige grosse Spannweite der Bögen einer starken Ueberhöhung derselben bedurfte und ein Giebelaufsatz über horizontalem Gesims eine unverhältnismässige Höhenausdehnung des Baldachins zur Folge gehabt hätte.

[3] An dem Grabmal des Leonardo Bruni von Bernardo Rossellino werden die Engel demselben ästhetischen Zwecke dienstbar gemacht nur, dass sie dort an Stelle des Vorhanges die Inschrifttafel halten.

so zeigt auch die Architektur selbst gar manche Züge, die die kommende Renaissance verkünden. Dasselbe was Burckhardt von dem florentinischen Dome sagt, gilt auch für diese Schöpfung: »Innerhalb der (durch die Gotik) gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Grosses geleistet«.

Wie klar sind die Gesimse charakterisiert und wie scharf sondern sich die einzelnen architektonischen Massen voneinander! Die liebenswürdige Anmut der Gotik verbindet sich hier mit einer monumentalen Formensprache. Man fühlt, dass hier Manches der Antike abgelauscht ist, was sich noch unter dem Banne der Tradition einstweilen nur im allgemeinen, in der Gesamterscheinung zu äussern vermag.

Der Grabmaltypus als solcher gehört hinsichtlich seiner Komposition der Pisanoschule an; die Hand seines Schöpfers aber weist durch die Art seiner Ausdrucksweise hinüber nach dem Orte, der das Erbe Pisas antreten sollte, nach Florenz.

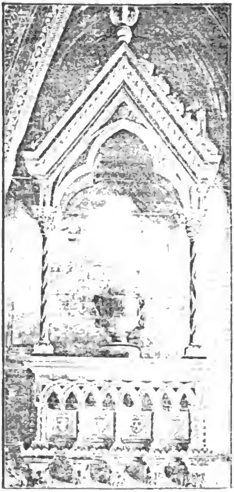


Abb. 13.

Die übrigen Denkmäler stehen an Bedeutung mehr oder minder weit hinter dem Arnolfos zurück und sind durchweg späteren Datums. Nur die wichtigsten seien hier genannt.[1] Die Plastik spielt in den meisten dieser Denkmäler eine bedeutsame Rolle, ja sie drängt teilweise das architektonische ganz zurück. Das Wesen der pisanischen Fassadenarchitektur war eben ein vorwiegend dekoratives, mit dem sich allerdings ein glücklicher Sinn für das organische verband; dies kam vor allem den Grabmälern zu statten. Pisa und Rom sind die einzigen Orte, die in diesen Monumenten eine »dekorative Architektur« zum erstenmal aufweisen.[2]

Das dem Grabmal des de Braye nächstälteste ist das des Johann von Brienne[3] in dem östlichen Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Thode meint es sei schwerlich früher als Ende des XIII. Jahrhunderts zu setzen. »Auf einem durch sieben ein antikisierendes Gesims tragende Pilaster gegliederten

[1] Ich beschränke mich hier auf die schon von Burckhardt, Cicerone II, 1. 2. 104 b genannten Denkmäler; Burckhardt nimmt noch keine Scheidung zwischen pisanischen und römischen Grabdenkmälern vor.

[2] Es wird in dem Abschnitt über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst über die Bezeichnung »dekorative Architektur« noch zu sprechen sein und hierauf zurückgegriffen werden.

[3] Thode behandelt es in »Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance«; siehe S. 279 ff; darnach galt das Grabmal früher für das der Königin von Cypern; Thode stützt sich in seiner Vermutung, dass hier Johann von Brienne begraben sei, auf einige ältere literarische Vermerke siehe S. 280. Siehe ferner Vasari ed. M. S. 296 u. Anmerk. 1.

Unterbau liegt unter einem hohen im Kleeblattbogen geschlossenen Giebel ausgestreckt die Figur des Verstorbenen, vor welcher zwei sehr übertrieben, ja maniriert lebhaft bewegte Engel den Vorhang wegziehen. Ueber ihm ist links ein Löwe angebracht, über dem eine weibliche Figur mit überschlagenen Beinen sitzt, rechts etwas höher Maria mit Kind. Es ist bekannt, dass Vasari dies Werk seinem Fuccio zuschreibt.» Thode nennt es «eine ziemlich derbe ungelenke Arbeit irgend eines lokalen Künstlers zweiten oder dritten Ranges».

Die architektonischen Teile weisen auf den Zusammenhang des Grabmals mit der pisanischen Schule hin. Der «Sarkophag» lässt sogar das Vorbild Arnolfos erkennen, indem auch er die doppelten Arkadenreihen hinter den Freipilastern zeigt.[1] Die Formen im einzelnen lassen jedoch die monumentale Kraft und den persönlichen Zug jenes Denkmals vermissen. Die schwächere Natur vermag hier die Gotik weniger selbständig zu verwerten und lehnt sich stärker an die üblichen Formen an.

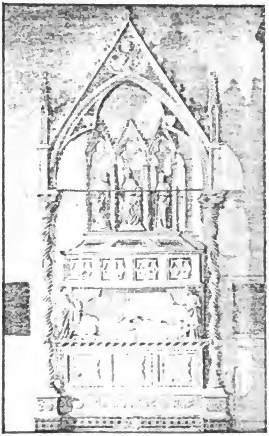


Abb. 14.

Vielleicht ist das Grabmal des Niccolo Specchi (s. Abb. 13) in der Unterkirche von San Francesco noch vor dem Arnolfos, oder mindestens gleichzeitig mit jenem entstanden. Ohne jeden figürlichen Schmuck, ist es ein Denkmal nicht ohne künstlerischen Reiz, ja man darf wohl sagen, es gehört zum besten und schönsten, was aus dem Trecento an toskanischen Grabmälern erhalten ist. Fünf Konsolen tragen die hohe Fussleiste des Sarkophages, die sich über diesen kräftig ausladend verkröpft und fünf zierliche in allen möglichen Formen gewundene Pilasterchen aufnimmt, die die Stirnseite des Sarkophags gliedern und quadratische Felder mit den von Akanthuslaub umgebenen Wappen einfassen. In doppelter Reihe sich überschneidend verbinden Rundbögen diese Pilaster; die stützelosen Teile der Bögen endigen teils in Masken, teils in Ornamentknoten.[2] Das Ganze, ein höchst reizvolles Motiv, erzeugt mit den reichen Gesimsverkröpfungen des Sockels einen anmutigen Wechsel von Licht und Schatten. Eine breite, kräftige Bekrönungsleiste

[1] Auch die Art der Verbindung der Pilaster mit der Bekrönungsleiste ist in beiden Denkmälern dieselbe.

[2] Ganz ähnlich wie an den schon betrachteten Cosmatengrabmälern Hadrians V. und Clemens IV.; an der Fassade von Santa Caterina zu Pisa ist an jedem Bogenkämpfer der die Fassade zierenden Bogengalerieen ein an die römischen Portraitbüsten erinnernder Kopf angebracht. Im ganzen zieren 46 Büsten die Fassade.

deckt den Sarkophag ab. Zwei fast zu schlanke Pilaster mit übergrossen, korinthisierenden Kapitälen[1] tragen einen etwas massigen in Kleeblattbogen geschlossenen Giebel, der von einem schweren Gesimse abgedeckt, in einem ornamentalen Knaufe endigt.

Das Grabmal ist unter Einflüssen der pisanischen Schule entstanden. Vor allem ist die Gliederung des hier zwar architektonisierten, immerhin aber als solcher erkenntlichen Sarkophages durch Säulen eine von den antiken Vorbildern[2] übernommene durchgehende Eigentümlichkeit dieser Schule und kommt fast an allen im folgenden genannten Denkmälern vor. Weiterhin ist auch die kleinliche Fülle der ornamentalen Details an den korinthischen Kapitälen der Pilaster am nächsten mit den Kapitälen der Rundpilaster des untersten Geschosses am Baptisterium zu Pisa verwandt. Auch dort endigen die kleinen Rundbögen in Masken.

Die Ornamentik ist bei einer virtuosen und überreichen Anwendung des Bohrers üppig, kräftig und zeigt mit feinem Sinn für das Organische in origineller Weise die antiken Formen modifiziert.

Dieser Formenreichtum ist geschickt zur Betonung oder Differenzierung der architektonischen Teile verwandt. Die Anlehnung an die Antike tritt in den Details stärker als bei fast allen übrigen Monumenten auf dem Gebiete des Grabmals zutage, und doch wohnt den Ornamenten eine eigentümliche Starrheit inne, so dass man an diejenigen des Taufbrunnens im Baptisterium zu Pisa erinnert wird. In der Tat zeigen sich hier manche Verwandtschaften, die an den gleichen Meister denken lassen. Sollte Guido Bigarelli da Como der Schöpfer sein? Jedenfalls hat hier ein Meister von der pisanischen Kunst und der Antike gelernt und ein Monument geschaffen, dem in der Geschichte des Grabmals, wie in der Ornamentik des Trecento trotz der Einfachheit seines Aufbaues ein würdiger Platz gebührt.

Das Grabmal Benedikt XI. siehe Abb. 14 in San Domenico zu Perugia[3] ist 1304 datiert und wurde früher irrtümlich dem Giovanni Pisano zugeschrieben.[4] Sein Wert besteht weniger in seinen künstlerischen als den kompositionellen Formen, insofern

---

[1] Ein sonst ernsthaft zu nehmender Forscher erkennt in dieser auch in Florenz üblichen stärkeren Betonung des Kapitäls gegenüber der Basis also des Oberen gegenüber dem Unteren, eine Einwirkung christlicher Anschauung auf die Formen der Architektur, die sich auf diese Weise, nämlich der Hervorhebung des »Höheren« gegenüber dem »Niederen« (?) äussern soll. Siehe »Von Kunst und Christentum« historisch ästhetische Studie von Witting, Strassburg 1903, Seite 18: das korinthische Kapitäl duldete eben keine allzu starke Verkleinerung und musste gegenüber den schlanken Pilastern stets zu gross erscheinen; die Zeit liess zudem keine Gelegenheit vorübergehen, ornamentalen Schmuck anzubringen, wozu das Kapitäl willkommenen Anlass gab. Der Eifer und die Vorliebe für das Ornament macht sich um diese Zeit als Erbschaft der Cosmatenkunst geltend und die Frührenaissance knüpft in dieser Beziehung nur an die Traditionen an.

[2] Wie die Plastik der römischen Sarkophage der pisanischen Kunst zum Vorbild dienten, so scheinen sie auch für das Grabmal von Bedeutung gewesen zu sein: einen dem Monument des de Braye verwandten Säulenschmuck weist beispielsweise der Sarkophag Nr. IV c im Museo Borghese in Rom auf. Die Vorliebe für die Säule in der gleichzeitigen Monumentalbaukunst, und der Zusammenhang des Grabmals mit dieser darf dabei nicht übersehen werden.

[3] Siehe Thode op. cit. 280, sowie Burckhardt II, 2 Seite 104 b.

[4] Vasari I. pag. 315 ebenso Milanesi ebendort Anmerk. 1. Siehe Burckhardt, Cicerone II, 2 S. 388; B. vermutet die Urheberschaft eines sienesischen Künstlers Jedenfalls mit den Werken Giovannis oder Ninos haben die Skulpturen nichts gemein; vielleicht ist es von dem damals berühmten Ramo di Pagnello, dem einzigen bedeutenden Sienesen, der nach unserer heutigen Kenntnis der leider fast gänzlich unbearbeiteten Sieneser Trecentoskulptur in Betracht kommen könnte, da Lando di Pietro ein Schüler Giovanni Pisanos war! Herr Dr Brach, dessen Studie über »Niccolo und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena« Strassburg 1904 erst erschien, nachdem obiges schon gedruckt war, teilte mir freundlichst mit, dass nach seinen Studien der figürliche Teil nicht gestattet, an Ramo zu denken. Ich glaube jedoch auf die verschiedentlichen Stilverwandtschaften der Grabfiguren mit dem Figurenschmuck des zweiten Pfeilers am Dom zu Orvieto hinweisen zu müssen und halte es nicht für ausgeschlossen, dass man es hier mit einem sienesischen Meister zu tun hat, der an der Fassade mitgearbeitet hat. Irgendwelche Verwandtschaften des Grabmals Benedikt XI. mit dem des Saltarelli kann ich nicht entdecken. Siehe Brach op. cit. S. 115.

es diese ermöglichen, den Aufbau des Grabmals des Kardinals de Braye zu rekonstruieren. Die Gotik hat hier anscheinend besonders lähmend auf eine originelle Ausdrucksweise gewirkt, und nur vereinzelt macht sich das Kommende, Neue geltend. Der obere Sockelstreifen ist von einer in recht schüchternen Formen gegebenen Akanthusranke umzogen, die Krönungsleiste des Sarkophags bildet ein Konsolenfries, und um die Säulengewinde springen in toller Lust scherzende kleine Schelme. Dies ist aber auch alles; steif und ledern sind die übrigen Details. An Stelle der reichen Säulengliederung des Sarkophags sind drei monoton wirkende Kassetten getreten, die in gotischen Medaillons Rosetten einfassen. Die Vorhang haltenden Engel vermitteln auch hier in manirierter etwas lebloser Haltung den unteren Teil des Monumentes mit dem oberen, auf dem in drei spitzbogigen Arkaden zwischen zwei stehenden Heiligen die thronende Madonna den knieenden Verstorbenen empfängt. Ein besonders plump wirkendes architektonisches Glied, das an der Vorderseite Prophetenbüsten in Medaillons trägt, ist zwischen dem üblichen trapezförmigen Dach eingefügt; an sich unschön, wirkt es hier noch dazu verwirrend. Giovanni Pisano für ein solches Motiv und solche Formen verantwortlich zu machen, ist nicht angängig. Das Grabmal ist eine schwächliche Uebergangsform, die weder den ornamentalen Zierrat der architektonischen Gesamtwirkung dienstbar zu machen versteht, noch in dieser zu einer kräftigen, das Ganze einigenden Formensprache sich durchzuringen weiss.

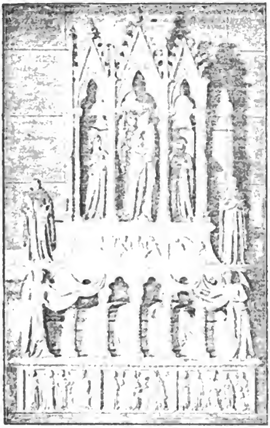


Abb. 15.

Diesem gegenüber weist das Grabmal des Simone Saltarelli[1] einen kräftigen, fast derben Formengeist, eine originelle, fest in sich geschlossene Komposition auf, die eine monumentale an Arnolfos Grabmal erinnernde Wirkung ausübt, wenngleich das Monument weder im einzelnen noch in der Gesamterscheinung sich mit diesem messen kann. Es unterscheidet sich zugleich sehr wesentlich von den andern, bisher betrachteten Denkmälern: Das Verhältnis von Plastik zur Architektur ist ein anderes geworden. Schon der Sockel zeigt an Stelle des üblichen Ornamental- oder Mosaikschmuckes in drei Feldern Darstellungen aus dem Leben

[1] 1323–42 Erzbischof von Pisa; er verweigerte seinerzeit dem mit dem päpstlichen Bann belegten Kaiser Ludwig dem Bayern den Eintritt in die Stadt, siehe Archivio Storico dell' Arte 1895, S. 348.

des Toten. Der durch Säulen gegliederte Sarkophag erscheint offen, und durch die kräftigen in Spiralen kannellierten Pilaster, erblickt man die auf einer Bahre liegende Gestalt des Toten. Die traditionellen Vorhänge und Engel sind hier ausserhalb dieser Säulenreihe angebracht. Das steil ansteigende Sarkophagdach ist in drei Felder gegliedert; das mittlere zeigt die in einem Leintuche von Engeln emporgetragene Büste des betenden Verstorbenen, dem die in den Seitenfeldern angebrachten fliegenden Engel ihre Devotion erzeigen. Das Dach ist von zwei auf den beiden Ecken plazierten Heiligengestalten[1] flankiert. Die über diesem Unterbau sich erhebenden Arkaden, die die Madonna mit Kind zwischen zwei Engeln einschliessen, haben hier eine ungewöhnliche Grösse. Sie nehmen genau die Hälfte der Gesamthöhe des Grabmals ein. Der übliche Baldachin ist fortgelassen. Hier würde ein zweiter das Ganze überdeckender Baldachin überflüssig, ja widersinnig erscheinen.

Bei den bisher betrachteten Monumenten war es nicht nur die Tradition, die zur Beibehaltung jenes Baldachins drängte, man bedurfte vielmehr dieser Ueberdachung des Ganzen als eines notwendigen Bindemittels, das den obern und untern Teil des Grabmals ästhetisch verknüpfte und dessen man bisher nur schwer entraten konnte. Hier aber sind Ober- und Unterbau in einen neuen innigen organischen Zusammenhang gebracht. In der grössern Logik des Gesamtaufbaues liegt das Neue dieses Denkmals. Der Unterbau ist nichts anders als eine Basis, die die Arkaden, unter denen die Madonna mit den Engeln steht, stützt. Die Ueberdachung des Totenbettes durch den Sarkophag, an sich nur dadurch erträglich, dass dieser zu einem architektonischen Gliede herabgesunken war, ist aufgegeben und eine sinngemässe Vereinigung beider erstrebt. Der Sarkophag erscheint durchbrochen und wir erblicken in ihm auf einer Bahre liegend den Toten. Auf die traditionellen, Vorhang haltenden Engel glaubte der Meister hier schon deshalb nicht verzichten zu können, weil diese Figuren für das Ganze einen baulichen Wert haben: sie verstärken gemeinsam mit den darüber stehenden Heiligenfiguren die Ecken, umrahmen das Ganze und ersetzen so die Funktion des steinernen Baldachins. Die Freiheit aber und die Selbständigkeit mit der die Plastik gegenüber der Architektur auftritt, ist nahezu dieselbe wie sie uns in den Grabmälern des Quattrocento begegnen wird. Zum erstenmal liegt auch ganz ähnlich wie in diesen der Kompositionsidee des Grabmals ein Geschehnis zugrunde, ein Nacheinander von Vorgängen, die sich vor unsern Augen abzuspielen scheinen: der Sockel erzählt wieder von der Tätigkeit des Lebenden, der zweite mittlere Teil des Monumentes stellt den Toten dar, der dritte Teil schildert wie seine Seele von Engeln zum Himmel getragen wird und darüber neigt sich das Christkind segnend und freundlich lächelnd dem Ankommenden entgegen. Es ist derselbe Vorgang, den hundert Jahre früher ganz ähnlich schon Buoncompagno im Grabmal geschildert hat.

Erde, Tod und Jenseits, das ganze menschliche Sein, wie es der christlichen Lebensanschauung entsprach, kommt hier im Grabmal zum Ausdruck. Das architektonische Glied, das hier Ober- und Unterbau, „Himmel“ und „Erde“ verbindet, wird charakteristischer

[1] Der heilige Domenicus u. Pietro Martire.

Weise von Heiligengestalten flankiert, die ganz ähnlich wie im religiösen Leben der Menschen die Aufgabe haben, die innige Beziehung der Diesseits und Jenseits darstellenden Teile zueinander und zugleich die ästhetische Einheit des Ganzen herzustellen.

Dass dies Grabmal, das so viel Neues bringt, einem bedeutenden Meister zuzuschreiben ist, liegt auf der Hand; die Forschung ist heute auch nur über die technische Ausführung des Ganzen oder einzelner Teile im Unklaren.[1] Für meine Untersuchungen genügt es, darauf hinzuweisen, dass das Monument nur von Nino Pisano allein gemeisselt sein kann.[2] Plastik und Architektur erscheinen aus einem Guss, wie bei Donatello. Möglich, ja wahrscheinlich ist, dass das Grabmal damals auch ein Sockelunterglied aufwies, das es bei seiner Versetzung einbüsste. In seinem wesentlichen Aufbau ist es jedenfalls erhalten geblieben. Vielleicht hat der Meister des Naturalismus, Giovanni Pisano, auf dem Gebiete des Grabmals bahnbrechend neben Arnolfo gewirkt, indem er an seinen nicht mehr erhaltenen Monumenten die mittelalterliche christliche Idee der Komposition zugrunde gelegt und sie wie auch in vorliegendem Monument in realistischer Weise zum Ausdruck gebracht hat. Man braucht nur an die erhaltenen Ueberreste des Grabmals der Kaiserin Margarete (gest. 1311) im Museo civico zu Genua zu denken. Zwei Engel scheinen dort herniedergeschwebt, um die Kaiserin aus dem Grabe emporzutragen.[4] Die Verherrlichung des Toten vollzieht sich beim Saltarelli-Grabmal zwar noch ausschliesslich innerhalb des religiösen Gebietes, doch kommt sie durch den reichen plastischen Schmuck, der mit der ästhetischen auch eine sinnliche Bedeutung verbindet, stärker zum Ausdruck als in irgend einem andern Monument auf römischem oder toskanischem Boden. Auf das Verhältnis von Plastik und Architektur wurde bereits hingewiesen; sie halten sich hier beide die Wage.

«Eine Gruppe von Erscheinungen nimmt bei anhaltender Beschäftigung unwillkürlich eine gewisse Verkettung im Innern an» (Justi). Man glaubt das Wachstum einer Gestalt zu gewahren, deren vollendete Form man trotz der jugendlichen Härten schon zu ahnen vermag, und die wie der menschliche Leib durch Seele und Körper durch ein Geistiges, Ideelles und ein Aeusserliches, Förmliches in diesem Wachstum bedingt ist. Ersteres strebt nach Verherrlichung des Individuums und weist

---

[1] Siehe Archivio storico dell' arte II. Serie 1895, S. 348 ff. den Aufsatz Supino «Nino e Tomaso Pisano». Das Grabmal hat seinen Platz zweimal gewechselt, zum erstenmal nach dem grossen Brande der Kirche 1651; nach Bonani Cronaca del convento di Santa Catherina, pag. 400 stand es zuerst über dem Altar des Petrus Martyr, dann nach dem Archivio del Capitolo Sepoltuario della chiesa di Santa Catherina ms. c. 40* in der Mitte der Kirche. 1812 gelangte es an seinen heutigen Platz: Crowe u. Cavalcaselle bekritteln den oberen Teil des Grabmals und meinen dessen Schwerfälligkeit auf Rechnung von Schülerhänden setzen zu müssen. Diese Vermutung hat sehr viel wahrscheinliches an sich, besonders nach einem Vergleiche des oberen Teils des Denkmals mit dem Tabernakel über der Porta Principale des Camposanto (abg. Archivio storico 1895, S. 47), das Vasari dem Giovanni Pisani zuschreibt und dessen freie Architektur- und Detailformen man sich gerne über das Denkmal des Saltarelli wünschen möchte! Vielleicht stand auch dies auf ähnlichen Konsolen, die hier zum erstenmal als die Vorläufer von Donatellos Cosciagrabmal vorkommen.

[2] Durch einen monumentalen Sinn verbunden mit einer gewissen malerischen Weichheit grosszügige einfache Formen erscheint der Meister mit Andrea Orcagna verwandt, nur tragen seine Figuren einen mehr beschaulichen Charakter. Die Brust ist schmal und die Extremitäten wenig entwickelt. Mit dem einzigen beglaubigten Werk Thomasos, der Altartafel am Campo Santo zu Pisa hat der figürliche Teil nichts gemein, sodass das Grabmal Nino allein gehört.

[3] Vasari I, S. 306 berichtet noch von dem heute nicht mehr vorhandenen Grabmal Urbans IV., das Giovanni gemacht hätte; das noch erhaltene Grabmal des Eurico Scrovegni (gest. 1328), des Stifters der Arenakapelle ebendort, bietet mit dem bettähnlichen Baldachin Arnolfos wenig kompositionelles Interesse. Dass Giovanni das Grabmal Martins IV. geschaffen hat, gibt schon Vasari Milanesi I, S. 306, Anmerkung 1, unter Hinweis auf Mariotti, lettere pitt. perug. pag. 21 an, worauf auch Dr Brach op. cit. S. 25 Anmerk. 1 verweist. Ueber Heinrichs VII. Grabmal sind im Anhang einige Notizen aus Fineschis Cimitero gegeben. Das Monument und seine Rekonstruktion ist im Archivio storico dell' Arte 1895, Supino «Tino da Camaino» S. 184 ff. behandelt.

auf das Göttliche und Ewige unter Zuhülfenahme der Plastik hin, letzteres sucht die bildliche, reale Einheit durch die Architektur zu erreichen und das Ganze in eine fest in sich geschlossene Form zu bringen. Bei den Cosmaten beginnt diese Entwickelung. Sie erstreben die Verbindung der neu aufkommenden, plastischen Darstellung des liegenden Toten mit dem Sarkophag, indem sie diesem eine architektonische Form verleihen. Die durch die Lage des Toten gegebene Horizontale mit den Vertikalen der gotischen Architektur in ein inniges Verhältnis zu bringen und zugleich seine Gestalt innerhalb des Ganzen als dessen Mittelpunkt zu betonen, war die Aufgabe des Trecento im Grabmal. Sie hat dieselbe nur unvollkommen zu lösen vermocht. Weltliches und Religiöses, Architektur und Plastik haben in ihrem wechselseitigen Verhältnis geschwankt. Giovanni Pisano hat innerhalb der gegebenen Formenwelt eine harmonische Ausdrucksweise, ein gewisses Gleichmass von Architektur und Plastik unter klarer naturalistischer Wiedergabe der religiösen Idee im Grabmal erreicht. Die Frucht, der neuen Kunst, die in Pisa aufging, sollte Florenz ernten. Es ist die Aufgabe des folgenden darzutun, inwieweit dies im Hinblick auf das Grabmal seine Gültigkeit hat.

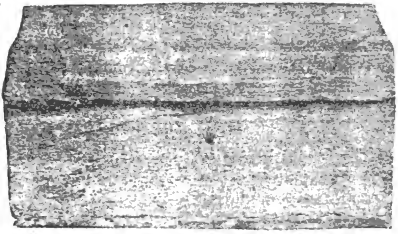


Abb. 16.

II.

DAS FLORENTINISCHE GRABMAL DES MITTELALTERS BIS ZUM BEGINN DER RENAISSANCE.

Aus den «romanisierten Germanen und den germanisierten Romanen war ein neues Volk entstanden, das eine neue Sprache ausbildete und eine neue Kultur zu schaffen berufen war. Wie die ferneren Schicksale sich gestalteten, welche Kämpfe kommende Zeiten auch bringen mochten, in dem trümmerreichen Boden der Vergangenheit wurzelten jetzt die Keime der Zukunft, und unter furchtbaren Wehen hatte sich die unerlässliche Auffrischung des alten Geschlechtes vollzogen».[1] Die neue Kultur hatte auf florentinischem Boden zuerst künstlerischen Ausdruck gewonnen, und in den Fassaden von San Miniato und der Badia von Fiesole ist ein nationaler Stil erstanden, eine Protorenaissance, wie ihn Dehio als ein Analogon zu den gleichzeitigen südfranzösischen Bauten nennt. Die lustigen Züge eines antiken Satyrs hatten sich in der Gestalt eines Waldgottes bereits im 11. Jahrhundert in die ernste Passionsszenen darstellenden Bildwerke altehrwürdiger Codices geschlichen, und früher als an irgend einem andern Orte kündet hier ein erstes Morgengrauen das nahende Licht des fröhlichen Tages, das langsam nach so entsetzlichem Dunkel am Horizonte heraufzieht. Der üppige Garten Gottes, in dem Fra Angelicos schimmernde Engelsgestalten ihre Reigen ziehen, die duftenden Frühlingskinder, in denen Botticellis Grazien tanzen, die zaubrische Blumenpracht, die schliesslich Leonardos seelenvolle Gestalten wie die Akkorde den Grundton begleiten, sie alle gehen in ihren ersten keimenden Anfängen auf die Miniaturen jener Zeit zurück, in der auch das Grabmal eine folgenreiche Neubildung erfährt. Ein linder, belebender Hauch ist in diesem Jahrhundert wie eine Frühlingsahnung durchs Land gezogen und hat die

[1] Davidsohn. die Worte dieses für den hier zu behandelnden Zeitraum der Geschichte von Florenz so verdienten Forschers sind mit Absicht vorangestellt. Es sei gleich erwähnt, dass ich mich zum grössteneil in den kulturgeschichtlichen Hinweisen an seine Schilderungen anlehne, auf die ich hiermit noch besonders verweise.

ersten Blüten geweckt, allein die der Baukunst sollten den Nordwinden wieder zum Opfer fallen, aber nur um im 15. Jahrhundert zu neuer ungeahnter Pracht und Schönheit sich zu entfalten. — Die Formen der neuen Kunst fanden in der Antike ihr Vorbild. Hier ist es nur das Grabmal, das den Kontakt mit jenen ältesten Zeiten herstellt, und so ist es nötig, will man die herrliche Frucht, die die florentinische Kunst in dem Quattrocentograbmal erzeugt, in ihrem Werden verfolgen und ihre Erscheinung nicht als etwas plötzlich entstandenes sondern allmählich gewordenes begreifen, bis auf jene ältesten Zeiten in der Betrachtung der Monumente zurückzugehen; denn die vorbildlichen Formen des Altertums haben die Gestaltung des florentinischen Grabmals länger und nachhaltiger — natürlich nur in bedingtem Sinne — beeinflusst, als dies selbst in Rom der Fall gewesen ist.

Das altchristliche Verbot, die Toten innerhalb der Stadt zu begraben, scheint in Florenz bis in das zweite Jahrtausend hinein nachgewirkt zu haben und nur ganz allmählich konnte die Sitte, sich in der Kirche bestatten zu lassen, hier heimisch werden. Lange Zeit wurde die Bestattung in den Kirchen aufs energischste verhindert, da man der Meinung war, dass dieser Kultus der Eitelkeit im geheiligten Raume ein Raub an der Ehre Gottes sei. Die ersten· denen die Bestattung in der Kirche erlaubt wurde, waren die Stifter und diejenigen, die sich um die Kirche verdient gemacht hatten. Erbliche Begräbnisstätten aber wurden beispielsweise für S. Maria Novella erst 1380 zum erstenmal erteilt.[1]

Auf San Miniato hat sich wahrscheinlich einer der ältesten altchristlichen Friedhöfe befunden, »seine Gänge waren gepflastert und die Leichen wurden nicht in die Erde gesenkt, sondern meist eingemauert, wie noch heute üblich ist. Die Reicheren ruhten indes in Sarkophagen, die mit Reliefdarstellungen aus der heiligen Geschichte geschmückt waren, und von den Mauern blickten die Bilder von Aposteln oder Heiligen auf die trauernden Gläubigen«,[2] also auch hier dieselben Grabmalsformen wie in den römischen Katakomben. Nur zwei Sarkophage sind aus jener Zeit erhalten. Der eine bildet heute den wesentlichsten Teil des Grabmals des Guiliano D'Avanzati in Santa Trinità;[3] der andere,[4] heute im Museo nazionale, zeigt eine an die Antike sich anlehnende Sarkophagform, deren Ecken Köpfe mit phrygischen Mützen tragen. Die Darstellungen des Jonas, der vom Drachen verschlungen und wieder ausgespieen wird, erscheinen als symbolischer Hinweis auf den tröstenden Gedanken der Auferstehung.

Der nächstälteste Sarkophag, (Abb. S. 33) in dem ein Florentiner — Pagavus Petrasanta — ruht, befindet sich nicht in Florenz, sondern in dem Vorhof von San Ambrogio in Mailand. Mit der seltenen Jahreszahl 800 versehen, ist er das einzige Beispiel aus dieser Zeit.[5] In seinen derben und kunstlosen Formen, dem roh behauenen Stein, ohne jeden Schmuck oder tröstenden in Bild oder Wort sich ausdrückenden Gedanken, ist er so recht das Produkt jener für Italien so entsetzlich düsteren Zeit.

[1] Siehe hierüber Exkurs IV im Anhang.

[2] Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 42 und Anmerk. 3 ebenda. Ueber die heute in Florenz zerstreuten antik-römischen Sarkophage siehe Dütschke »die antiken Bildwerke in Florenz«, Leipzig 1875.

[3] Da das Grabmal in dem Quattrocento seine heutige Aufstellung erfahren hat, wird es auch dort näher zu behandeln sein; siehe Abbildung ebendort.

[4] Auch Davidsohn, Gesch. von Florenz erwähnt denselben. S. 43.

[5] Die Inschrift lautet: Iacet d.(ominus) pagavus petrasanta mellese capitaneus florentinor / q ui) obiit año dñi 800 ad / culus funus et(iam) fuerunt quattuor cardinales. Die Jahreszahl ist mit arabischen Ziffern geschrieben. Die Inschrift ist rechts und links des in der Mitte eingemeisselten Wappens in einfachen rohen Strichen eingehauen. Das Wappen schliesst, in gleicher Art eingraviert, eine zeichnerische Abbreviatur des Bischofshutes ein.

Aus dem 9. Jahrhundert ist in Florenz nichts erhalten. Das nächstälteste Monument stammt erst aus dem 11. Jahrhundert und scheint einen in der damaligen Zeit häufiger vorkommenden Typus zu repräsentieren. Es ist dies das Grabdenkmal der Gasdia und Cilla (gest. 1096) (siehe Abb. 17),[1] das eine Reduktion des antiken Sarkophages auf einer Sarkophagplatte darstellt. Es ist zweifellos das früheste Beispiel für den Einfluss räumlicher Rücksichten auf die Form des Grabmals.

Der vertiefte Grund der Platte ist von einem sehr sauber gearbeiteten und zierlichen Eierstab umsäumt und durch einen kräftigen Rundstab und feinen Karnies in Felder gegliedert, deren mittelstes von einer Inschrift ausgefüllt ist, die von der hier bestatteten Gasdia erzählt. Ein einfacher Rundstab umrahmt den giebelförmigen

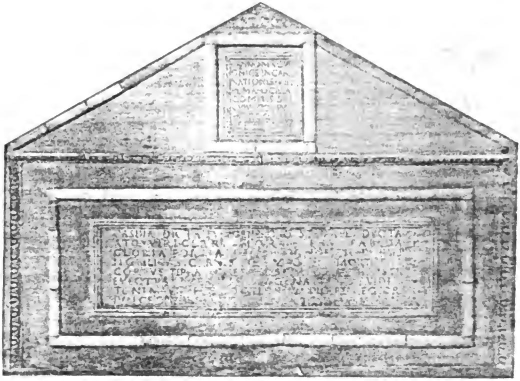


Abb. 17.

oberen Teil wie auch das rechteckige Feld in dessen Mitte, das eine zweite Inschrift trägt:

ANNO MXCVI / DÑI CE INCAR / NATIONIS VII
KL. MĀI ⊖ CILLA / COMITIS SA / CVIVS CORPVS
HIC REQVIE / SCIT IN PACE.[2]

---

[1] Auch bei Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 823/824 erwähnt. Ferner in Rossellis Sepoltuario Fiorentino, l'anno 1657; 11. Saec.; in der Bibl. naz. in Florenz befinden sich zwei Exemplare des Rosselli, eines in drei Vol. mit einem Anhang und eines in zwei Vol. mit Index und ohne Anhang; ich zitiere stets nach dem Exemplar mit Index. — Cilla oder Chuilla soll nach Rosselli die Mutter des »Hugo von Anderburg« (über diesen siehe in dem Abschnitt über das Grabmal Hugos von Anderburg) und Gasdia dessen Gattin gewesen sein; nach Davidsohn waren beide Kadolinger Gräfinnen: Gasdia die Gemahlin jenes Wilhelm Bulgarus, »unter dessen Schutz bei dem Kloster die von Johannes Gualberti veranstaltete Feuerprobe stattfand«, Cilla die Schwiegertochter Gasdias. Der giebelartige Aufsatz wurde für sie später dem Grabmal der Gasdia beigefügt.

[2] Die untere Inschrift ist teilweise zerstört; die Schrift ist in grossen auffällig schönen Lettern geschrieben.

Das Ganze ragt kaum 20 cm über die Mauer vor. Zum erstenmal ist hier versucht worden, die Verbindung von Sandstein und Marmor zu einer künstlerischen Wirkung zu benutzen. Die Rundstäbe und Umrahmungen der Felder und Inschrifttafeln, wie auch diese selbst sind aus Marmor, der übrige Teil aus Sandstein. Das Monument musste für seine Zeit eine recht bedeutende künstlerische Leistung darstellen, denn das Grabmal des 1113 verstorbenen Bischofs Rainer,[1] (Abb. 18) heute im Innern des Baptisteriums von Florenz, schliesst sich ganz an dasselbe an: die Stirnseite des Sarkophages ist genau wie dort durch Rundstäbe in Felder gegliedert. Auch die Inschrifttafel ist in ganz der gleichen Weise angebracht, nur ist die farbige Wirkung noch durch die Verwendung von hellem und dunklem Marmor gesteigert. Zugleich wird der Sarkophag als solcher wieder stärker betont, und auch die Architektur erhöht durch eine kräftige Fuss- und Bekrönungsleiste die einfache und schöne Wirkung des Ganzen. In dem Schachbrettmuster, das die Sarkophagplatte an dem äusseren Rande umgibt, macht sich bereits die Einwirkung der Cosmatenkunst geltend. Trotz der Einfachheit bekundet der Meister dieses Denk-

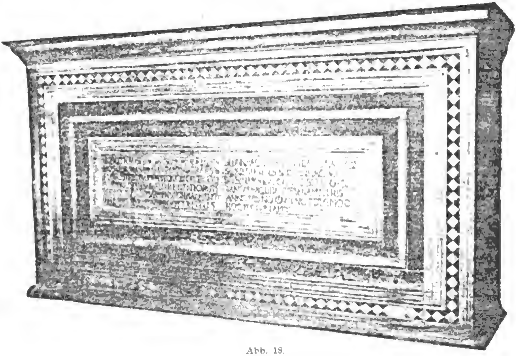


Abb. 18.

[1] Die Inschrift ist in Versen gebildet:

Vos qui transitis clausum qui scire venitis
Hoc versus legite vos qui transitis
Florentinorum Pastor Doctorque bonorum
Vir bonus et iustus sapiens formaque venustus
Iste fuit patiens vir bonus et iustus
sedit in hac urbe pandens celestra turbe
Sextles septenl in hac urbe
Bis senam iulius lugem nam sparserat orbis
transit hac vita bis senam Julius
Anno Milleno centeno ter decimoque
Hoc legitur lapide.

Die Inschrift ist noch veröffentlicht bei Giov. Batt. Befani Memorie storiche dell' antiquissima basilica di San Giovanni Battista, Firenze 1884, S. 103, und in der Chronologia sacra de Vescovi archivescovi di Firenze 1716, von Luca G. Cerracchini, S. 15.

mals einen für die damalige Zeit ganz erstaunlich fein ausgebildeten Sinn und Geschmack für die Marmordekoration, die das Monument aufs engste mit den Fassaden der Badia und San Miniato verbindet, ja man ist versucht in demselben Meister, der jene einzigartigen Schöpfungen erstehen liess, auch den Urheber des Grabmals zu erblicken. Schon Davidsohn spricht die Vermutung aus, in dem Künstler jenen «magister marmoree artis Florentine civitatis» namens Angelus bezw. Michelangelo zu erkennen,[1] der 1119 in einer Urkunde als lebend genannt wird.[2] Ein seltsamer Zufall will es also, dass die Schöpfer der ersten und letzten bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete des florentinischen Grabmals Träger ein und desselben Namens gewesen sind.

Zweifellos ist der Sarkophag ehemals an der Aussenwand des Baptisteriums gestanden, da die ersten päpstlichen Bullen, die in Florenz die Errichtung von Grabdenkmälern in den Kirchen gestatteten, erst im Anfang des 13. Jahrhunderts vorkommen. Ob er einfach an die Kirchenwand gelehnt war oder unter einem Bogen, den «Avelli» stand, von denen im folgenden noch zu sprechen sein wird, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Ersteres scheint mir am wahrscheinlichsten. Wie die Fassaden von San Miniato und der Badia, so ist auch dies Grabmal ohne Nachfolge geblieben. Die Gotik hat diesen jungen Trieb heimischer Kunstweise vernichtet.

Es liegt nahe in diesem Monument die klassische Form des Grabmals des 12. und 13. Jahrhunderts zu suchen, um so mehr als eben das einzige noch erhaltene Grabmal dieser Zeit, das der Gasdia, dem des Bischofs Rainer durchaus verwandt ist. Die geringe Anzahl der erhaltenen Beispiele dieses Typus erklärt sich aus der Tatsache, dass man, wo irgend möglich antike Sarkophage für die Grabmäler verwandte. Die ehrfürchtige Scheu, die man vor der Antike und ihrer Kunst empfand, übertrug sich wohl auch auf den Inhaber eines aus dieser Zeit stammenden Grabmals, des oft recht mässigen Zeugen einer grossen Vergangenheit. Wie skruppellos man in der Verwendung der Antike verfuhr, zeigt der Sarkophag einer römischen Hetäre und Blumenmädchens, in dem sich der 1239 verstorbene Bischof von Velletri bestatten liess[3] (Abb. s. Titelblatt). Auch dieser stand ehemals wohl unter einem Bogen an der Aussenwand des Baptisteriums und ist heute neben dem Hauptaltar eingemauert.

Das nächstälteste und einzige Grabmal aus dem 13. Jahrhundert in Florenz ist das originelle und für die Plastik[4] bedeutsame Grabmal des Guilielmus Balius de Narbona im Kreuzgang der S. S. Annunziata (Abb. 19): eine rechteckig in die Wand eingelassene Sarkophagplatte zeigt auf vertieftem Grunde in Relief einen in voller Rüstung auf galoppierendem Rosse dahinsprengenden Reiter. Die französischen Lilien zieren seinen Panzer, das Schwert in der Rechten zum Kampfe erhoben, deckt er sich hinter dem mit Wappen geschmückten Schilde. Um für den Reiter in der niedrigen Platte Raum zu schaffen, steigt deren reichprofilierter Rahmen zu einem Giebel über

---

[1] Siehe Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 233 u. 381.

[2] Siehe Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 331 Anm. 1.

[3] Beschreibung siehe Dütschke, Antike Bildwerke in Florenz, VIII. A. Nr. 398. Hier ist auch die Inschrift veröffentlicht:

Patria Velletrum sancti fuit illa johannis
qui iacet hic presul cui sit pax omnibus annis

[4] Siehe Schmarsow, Sct. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890. S. 189 ff.; Schmarsow veröffentlicht auch die Inschrift.

der Figur an, so die Mitte des Ganzen glücklich betonend; die leeren Flächen zur Seite sind durch schwerfällige rosettenartige Pflanzengebilde gefüllt. Die Inschrift steht über der Fussleiste:

Dn̄s Guilielmus Balius olim dn̄i amerighi de Narbona.

Dann anscheinend nachträglich darunter:

anno dn̄i MCCLXXXIX hic iacet.

Trotzdem die Form der Platte auf einen norditalienischen Künstler hinweist,[1] zeigt sich doch eine gewisse Verwandtschaft mit dem oben behandelten Sarkophag der Gasdia.

Damit hat die Betrachtung der Denkmäler in diejenige Zeit geführt, in der das florentinische Grabmal eine nationale Form erhalten sollte und durch pisanische und sienesische Kompositionen beeinflusst, eine monumentale

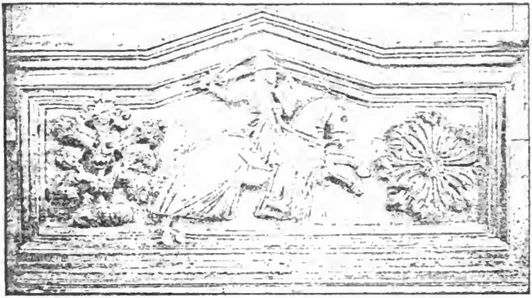


Abb. 19.

Gestalt anzunehmen sich bestrebt. Da bedarf es auch eines kurzen Hinweises auf den sich vollziehenden Wandel in den religiösen Anschauungen und Gebräuchen. Denn mit diesen hängt, wie schon an einem Beispiel gezeigt wurde, die monumentale Ausgestaltung des Grabmals aufs engste zusammen. Sitte und Kult sind ja stets mehr oder minder die nährende Wurzel jeder Kunst.

Schon aus dem 8. Jahrhundert ist die Gründung eines Klosters bekannt, das nicht allein zu religiösen und wirtschaftlichen Zwecken, sondern zugleich als «sicherer Rückhalt für die materielle Existenz der Nachkommenschaft» von einem Brüderpaar gestiftet wurde.[2] Hier liegen die ersten Keime der Verbindung der individuellen mit den religiösen Interessen. Noch trennen sich Individuum und Religion, Kunst und

---

[1] In Norditalien kommt dieser Typus öfters vor, so im Grabmal des Alberto della Beata in Verona; auch im South Kensington-Museum in London fand ich ein ganz ähnliches Beispiel, der Reliefgrund um die Figur herum wird ausschliesslich von der endlosen Inschrift eingenommen. Schmarsow weist gleichfalls in Behandlung des plastischen Teiles des Ballusgrabes darauf hin, dass dieser Typus aus dem Norden komme.

[2] Siehe Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 70 u. Anmerk. 1.

Kirche nicht, aber der einzelne, wie auch die Stadt und der Staat wissen die Kirche ihren Interessen dienstbar zu machen. Der Name des Bischofs oder der Stadtkirche musste sehr häufig für Eroberungen oder Erwerbungen herhalten. «Die Darbringung von Wachskerzen im Baptisterium der Bischofskirche am Johannistage bildete sich in Florenz im Laufe der Zeit zu einem pomphaften Fest, zu einem glänzenden Aufzug der Abgesandten unterworfener Städte, Kastelle und Ortschaften aus, die angeblich dem heiligen Täufer, dem Bistumspatron, in Wahrheit aber der herrschenden Gemeinde ihre Huldigung erwiesen».[1] Der Dom war ja das Wahrzeichen der Stadt, er symbolisierte ihre Grösse, Macht und Reichtum. Gerade im 11. und 12. Jahrhundert erhielten die Städte Toskanas ihr charakteristisches Gepräge durch ihre Heiligtümer. Lucca, Pisa, Pistoja sind in dieser Zeit durch sie zu individuellen Gestalten geworden. Für Florenz war das Baptisterium damals jenes Wahrzeichen der Stadt, um das sich ihr ganzes Leben und Treiben abspielte, es war «der Mittelpunkt des bürgerlichen und des kirchlichen Lebens». Wie die Stadt und der Staat ihre Grösse im Dom und den alljährlich wiederkehrenden Festen und Aufzügen zu verherrlichen strebte — Bräuche, die in dem Hange des Südländers zur malerischen Pracht und der Liebe zum Augenfälligen, Sinnlichen ihren natürlichen Nährboden fanden — so suchte der einzelne und die Familie im Grabmal und den prächtigsten Leichenbegängnissen, also auch hier noch auf kirchlichem Boden, die Befriedigung des neuerwachten Ehrgeizes.[2] Zuerst war es der Adelige, der seinen Ehrgeiz im Grabmal zu befriedigen suchte; ihm war sogar lange Zeit die Anwendung einer ganz bestimmten Form des Grabmals, des «Avello», vorbehalten, wie uns ja aus ältester Zeit auch sonst mancherlei Bestattungsvorrechte der Vornehmen überliefert sind. So hatten laut einer kaiserlichen Verfügung die Angehörigen der Familie Lamberti, von denen schon Dante im 16. Gesang des Inferno spricht, das Recht, sich zu Pferde bestatten zu lassen. Der Bürger dagegen hielt sich hierin lange von Pracht und Luxus zurück. An der Fassade von Santa Maria Novella begegnen uns ausschliesslich die berühmtesten schon von Dante erwähnten Namen adeliger Geschlechter.[3]

Pferde, prachtvolle Decken, rote oder schwarze Trauergewänder mit Kappen,[4] und vor allem eine Unmenge Fackeln und schwere Wachskerzen, die teils von den Leidtragenden gehalten wurden, teils die Kirche und Kapelle aufs prächtigste beleuchteten, gehörten zu den notwendigsten Aufwendungen, die man für die Leichenbegängnisse machen zu müssen glaubte; bis zu 1500 Wachskerzen und Fackeln wurden so bei Leichenfeiern verbraucht.[5] Das Leichenbett selbst war mit golddurchwirkten Decken und reichen Franzen geschmückt; vielleicht sind diese Katafalke dem wirklichen Bette nicht unähnlich gewesen, sodass sich die Darstellung eines solchen im Grabmal nur um so leichter erklären würde; sicher ist, dass der Wechsel in der Mode der Bettformen, wie noch beim Coscia-Monument gezeigt werden soll,

[1] Siehe Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 335, ferner Anmerk. 2 u. 3.

[2] Die in Moisè Santa Croce di Firenze, Firenze 1845 veröffentlichten Leichenbegängnisse aus «Monaldi» können nicht angeführt werden, da das Diario nach Potthast, bibliotheca historica medii aevi, sich als eine Fälschung herausgestellt hat.

[3] Siehe Anhang Exkurs II.

[4] Ueber Trauerkleidungen siehe Burckhardt, Kultur der Renaissance I, Exkurs III, Band I. (7. Auflage); rote Mäntel zu tragen war eine französische Sitte, die in Italien von Frankreich übernommen wurde.

[5] Hierüber zwei urkundliche Beispiele angeführt bei Davidsohn, Forschungen III, 1327|1093 S. 220; dort u. a. eine Zahlung . pro pannis duobus ad aurum pro coperta lecti mortuorum in obsequiis quond. domini Petri de Ose fratris dom. summi pontificis diebus proximis vita funti, sowie pro auro et argento et bactuto et bactitura ipsorum pro circundura diete coperte lecti predicti (3 Goldfl. 31 sol.)

auf das Grabmal von Einfluss gewesen ist. Die eigentliche Totenbahre war niedrig und mit einem Tuche überdeckt, dessen Zipfel von den nächsten Angehörigen, die auch die Bahre trugen, gehalten wurden.[1] Die besten und sachgemässesten Ausführungen über die Totenbestattung gibt Davidsohn, die ich, da sie gerade das wesentlichste in Kürze geben, hier wörtlich folgen lasse:

»Die Art der Totenbestattung, in der alte Sitte stets am längsten fortdauert, hat erst zur Zeit des grossen Sterbens während der Pest 1348 eine Veränderung erfahren, und erst seit jener Zeit ward es Brauch, dass gemietete Leute dem Verstorbenen die letzten Dienste erwiesen. Ehedem versammelten sich um den mit dem Tode Ringenden neben den Angehörigen und Geistlichen die Nachbarn und Befreundeten: hatte der Scheidende nicht bereits die Dinge des Diesseits geordnet, so machte er sterbend durch mündliche Willensäusserung vor jenen Zeugen ein Testament durch »Verkündigung und ohne Schriften«, wie man es nannte. Dann ward ihm die letzte Wegzehrung gereicht, rings um sein Lager beteten die Geistlichen und Laien; war die Agonie eine lange, so las der Priester ein Stück aus der Leidensgeschichte Christi vor; sonderlich Fromme und Leute geistlichen Standes liessen sich, weil sie durch hinieden geübte Busse schneller zu den Wonnen des Paradieses zu gelangen hofften, in ihren letzten Stunden auf Asche oder gar auf Kieselsteine betten. War die Seele dem Körper entflohen, so begannen sofort die Vorbereitungen zur Bestattung: der Tote wurde mit warmem Wasser gewaschen, in das man wohlriechende Kräuter, Salbei und Ysop tat (nur solche blieben unberührt, die plötzlich an Wunden verschieden, ertrunken waren oder sonst einen gewaltsamen Tod gefunden hatten), und während dessen liess man, wenn es sich um eine angesehenere Persönlichkeit handelte, in der Stadt durch öffentlichen Ausruf bekannt machen, dass in jener Strasse jener Bürger gestorben sei und dass man sich bei seinem Hause zusammenfinden möge. Denn bereits an dem Tage, der ihn noch lebend gesehen, legte man den Hingeschiedenen ins Grab; die Beschränktheit der Wohnungen, die Enge der Stadt zwang zur Beschleunigung, aber es geschah sogar, dass man solche, die erst nachmittags ausgeatmet, schon abends beim Licht der Kerzen in die Gruft senkte, und Fälle von lebendig Begrabenen waren bei solcher Hast nicht selten. Die letzte übliche Frist der Bestattung — und auch diese nur für die nach der Mittagsstunde Verstorbenen — war der folgende Tag.

Im Sterbehause versammelten sich die Frauen der Verwandtschaft und die Nachbarinnen; sie setzten sich rings um die auf niederer Bahre ruhenden Leiche, und es begann die Totenklage, die ihre bestimmten Regeln hatte, die nächsten weiblichen Angehörigen des oder der Verstorbenen lösten die Kopfbinden, dass die Haare frei herniederfielen, rauften diese unter lautem Weinen, zerrissen ihre Kleider bis zum Gürtel und zerkratzten mit den Nägeln das Gesicht;[1] all diese Gebräuche standen noch Anfang des 13. Jahrhunderts in voller Geltung. Inzwischen kamen vor dem Sterbehause die männlichen Nachbarn, die Verwandten nebst den Freunden zusammen und wer sonst von der Bürgerschaft an der Bestattung teilnehmen mochte; Gleichstehende, Nachbarn nahmen die Bahre auf die

[1] Auch dies Motiv war von Einfluss auf die Gestaltung des Grabmals, siehe das Grabmal des Jacopo von Portugal in San Miniato in Florenz; über diesen Gebrauch siehe Davidsohn, S. [illegible], Anm. 4 in der Gesch. von Florenz.

Schultern, um dem Toten letzten Dienst und letzte Ehre zu erweisen; sie trugen ihn in die Kirche seines Sprengels, oder in diejenige, in oder bei der zu ruhen er vorher bestimmt hatte. Unter den Gesängen des Klerus schritt der Zug dahin; die Leidtragenden hielten brennende Kerzen in den Händen wie bei einer Prozession, und wie es heute noch üblich, obwohl die jetzt gebräuchliche Bestattung am Abend damals noch Ausnahme war. Auch der verstorbene Geistliche wurde von im Range Gleichstehenden getragen, der Presbyter von Presbytern, der Diakon von Diakonen. Alle Glocken läuteten, wenn der Zug das Gotteshaus betrat, und dort erneute sich die Totenklage der um die Leiche stehenden Frauen, während die Männer sich abseits hielten. Unter den üblichen kirchlichen Formen erfolgte dann die Einsegnung und sofort danach die Beisetzung in der Gruft, neben oder, wenn es sich um sehr Vornehme handelte, in der Kirche. Die Witwe, die ihren Mann verloren, wurde am Abend von den Verwandten, zu denen sie sich inzwischen begeben hatte, in ihr Heim zurückgeführt;



Abb. 20.

in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schien es in Siena und am Ende desselben in Pistoja notwendig, gesetzliche Vorschriften gegen allzu zahlreiche Begleitung bei diesem Anlass zu erlassen; nicht mehr als zwölf Männer und zwölf Frauen sollten mit der Witwe gehen, und Fackeln und Leuchten durften in diesem Zuge nicht getragen werden, wie denn überhaupt damals in jenen Städten vielfach eingehende Bestimmungen gegen den übertriebenen Prunk bei Bestattungen und gegen die Ausartung des Totenmahles erforderlich wurden. In Florenz haben sich indes, soweit man urteilen kann, lange die einfachen und strengen Formen erhalten, unter denen man seit alten Zeiten die traurige Feierlichkeit zu

---

[1] Dieser Brauch hat auf die Kunst den nachhaltigsten Einfluss ausgeübt. Schon Giotto und Duccio bringen bei der Beweinung Christi das Haareraufen und das Zerkratzen des Gesichtes stets zur Darstellung. Besonders Donatello hat dies Motiv bei seiner realistisch-dramatischen Begabung mit Vorliebe für seine Kompositionen verwandt. Zwei der bekanntesten plastischen Darstellungen sind der Tod der Tornabuoni von Verrochio und die Beweinung Christi von Niccolò dell'Arca, erstere ist oben abgebildet. (Abb. 20.)

vollziehen gewohnt war. An die Armen verteilte man nach der Beerdigung Brote und dies wurde nach einer Gedächtnismesse wiederholt, die am 4., sowie nach einer anderen, die am 30. Tage stattfand, bei welch letzteren beiden Anlässen dem Brote je ein kleines Mass Wein hinzugefügt wurde und gleiches geschah am ersten Jahrestage des Todes; zum Gedächtnis Reicher, die hierfür Stiftungen hinterliessen, erfolgte eine Armenspeise an jedem Anniversar.»

Trotzdem gegenüber andern Städten die aufgewandte Pracht bei Leichenbegängnissen relativ gering war, hatte sich schon sehr frühzeitig eine Reaktion gegen jeden Luxus bei solchen Gelegenheiten und die überschwängliche oft unverdiente Ehrung des einzelnen nach seinem Tode geltend gemacht. Schon Boccaccios berühmte Einleitung zum Decamerone wendet sich in seiner Satire dagegen und auch Salutati hatte sich bei dem Tode seiner Frau im Jahre 1396 gerühmt, keine Träne vergossen, sondern sich in das Unabänderliche geschickt zu haben.[1] In solchen Erscheinungen kündet sich deutlich genug die Auflehnung moderner, unbefangener und selbständig denkender Persönlichkeiten gegen den mittelalterlich-asketischen Gefühlsüberschwang an.

Auch aus wirtschaftlichen Gründen ist allerorts der Staat durch Verordnungen, den «Statuti suntuari» schon im 13. und vollends im 14. und 15. Jahrhundert bestrebt gewesen, den Luxus bei den Leichenfeiern einzuschränken. Eine diesbezügliche Urkunde ist dem Anhange des Buches beigefügt. —

Immerhin hat man in Florenz schon frühzeitig angefangen von Staatswegen Denkmäler zu dekretieren.[2] Aus dem Jahre 1396 überliefert zum erstenmale eine Urkunde die Nachricht, dass die Signoria von Florenz sich um die in Ravenna befindliche Leiche Dantes bemühe.[3] «Die Städte legten einen wahren Kultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch fremder an den Tag und allen voran ging Florenz, wo der Staat wenigstens grosse Denkmäler zu dekretieren pflegte.»[4] In derselben Urkunde aus dem Jahre 1396 beschliesst man auch für Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada, gleichgültig, ob die Gebeine vorhanden sind oder nicht, Denkmäler in Santa Croce zu errichten.[5] Trotz alledem hat das Grabmal in Florenz weit weniger zur Verherrlichung politischer oder geistiger Grössen gedient als dies etwa in der Universitätsstadt Bologna, in der man im 13. und 14. Jahrhundert längst die sitzende Gestalt des Lebenden auf dem Sarkophag dargestellt hatte, oder in Neapel und Verona in den prächtigen Fürstengräbern der Fall war.[6] Ueber die innern Gründe dieser Tatsache wird noch im folgenden zu sprechen sein. —

Die Kirche also war ein Schauplatz für die Betätigung menschlichen Ehrgeizes geworden und die geheiligten Räume, die in alter Zeit der Laienwelt so streng verschlossen geblieben waren, füllten sich mit deren Werken. Wie verhielt sich nun demgegenüber die Kirchenbehörde?

Schon früher wurde betont, dass räumliche Rücksichten auf die Ausübung des

---

[1] Siehe Burckhardt, Kulturgeschichte I. Exkurs III.

[2] Siehe Moisé Seite 209 unten, Biordo degli Ubertini.

[3] Archivio delle Riform. provvis. filza 87, abgedruckt bei Moisé S. 484, Nr. 7; bekanntlich wurde dieser Versuch 1429 und dann unter Leo X. wiederholt; letztere Urkunde wurde auch von Michelangelo unterzeichnet: beide bei Moisé S. 487, 485 abgedruckt, siehe Anhang.

[4] Burckhardt, Kultur der Renaissance, III. Aufl. Bd. I, S. 157 ff und Geschichte der Renaissance, S. 276.

[5] Siehe Anhang auch Burckhardt, Gesch. d. Ren., S. 276; der Beschluss wurde bekanntlich nicht ausgeführt.

[6] Wohl sind die Denkmäler der Scaliger die frühesten Zeugnisse eines selbstherrlichen individuellen Geistes, der sich des Schutzes der Kirche begeben hatte. Aber eben wegen dieses radikalen Bruches mit der Tradition sind diese Monumente nur eine episodenhafte Erscheinung geblieben und für die Genesis des Grabmals be-

Gräberluxus von Einfluss waren bezw. eine Einschränkung oder Vereinfachung der Bauten nötig wurde, um so mehr als es nicht an Stimmen gefehlt hatte, die gegen eine solche Entweihung des Gotteshauses protestierten. Ausdrückliche Verordnungen der einzelnen Kirchenbehörden haben die Kompositionen der Altäre wie Grabmäler in dieser Hinsicht beeinflusst. Ein Beispiel hiefür ist uns gerade aus dem Dom von Florenz überliefert, demzufolge dem Kardinal Pietro Corsini die Errichtung eines Prachtaltares in dem Dom nur erlaubt wird, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler, vor welchem er aufgestellt werden sollte, und keine Wappen daneben aufgehängt würden.[1] Es wird sich bei der Besprechung der Denkmäler von selbst ergeben, welch weittragenden Einfluss derartige Rücksichten auf die Gestaltung des florentinischen Grabmals ausübten. Immerhin konnten solche Bestimmungen meist nur die äussere Form, selten aber die Zahl der Grabmäler in der Kirche beschränken. Sämtliche Verordnungen hierüber gehören charakteristischerweise der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an.[2] Die Kirche hinderte damals nicht nur nicht die Ausbreitung der Gräber innerhalb der geheiligten Räumen, sie stritt sich förmlich darum, ja, wenn es sein musste, kämpften die Kleriker der einzelnen Kirchenquartiere in regelrechten Schlachten miteinander; die ergötzlichsten oder besser die unerfreulichsten Geschichten sind hierüber erhalten.[3]

Von altersher bestanden seit dem Einsetzen der kirchlichen Reformbewegung, die schon im 9. Jahrhundert beginnt, zwischen den Mönchen und den verweltlichten Geistlichen die schärfsten Gegensätze; zu den religiösen kamen jetzt noch «wirtschaftliche» und diese «wirtschaftlichen» bezogen sich sehr häufig auf die Bestattung bezw. den Besitz von Leichnamen. Der Verstorbene pflegte in seinem Testament für das Heil seiner Seele der Kirche, in der er seine Bestattung wünschte, eine mehr oder minder grosse Summe zu vermachen; hatte er hierfür keine besondere Bestimmung getroffen, so war die Pfarrkirche, zu deren Sprengel er gehörte, diejenige, die die Beerdigung vorzunehmen hatte. Der Testamentator wünschte jedoch zuweilen in einer andern als der Pfarrkirche bestattet zu werden, und damit war der casus belli gegeben. Es kam sogar vor, dass nach Beendigung der hierüber entstehenden Kämpfe und Prozesse die Leiche wieder ausgegraben werden musste.[4]

Die Reicheren pflegten Kapellen in der Kirche sich zu kaufen oder zu errichten, über deren Raum sie dann für Bestattungszwecke das Verfügungsrecht hatten. Schon im 11. Jahrhundert kommt die kontraktliche Verpflichtung vor, sich in einer bestimmten Kirche begraben zu lassen, «oft wurde dies von Kirchenlektoren oder Aebten, die Grundstücke verkauften oder verpachteten, den Erwerbern oder Pächtern

---

deutungslos gewesen. Sie hatten lediglich einen formalen Zusammenhang mit der Tradition: sie wandelten zum erstenmal und am konsequentesten den norditalienischen, gleichfalls aus dem altchristlichen freistehenden Monumentalgrabmal sich herausentwickelnden Typus in ein Denkmal um. In Neapel hatte man der Gottheit mehr Raum an den überladenen Monumenten fürstlicher Herrlichkeit gegönnt, aber die verständnislose Verwertung aller möglichen fremden Motive verhinderte hier, dass Neues, Nachahmenswertes entstand. In Bologna war die Verherrlichung des Gelehrten im Grabmal meist unter völligem Verzicht auf religiöse Gedanken gleichfalls in jener charakteristischen Art, den Toten thronend auf dem Sarkophag, und auf den Stirnseiten desselben im Kreise seiner Schüler lehrend im Relief darzustellen, nur eine Episode; an einem einzigen Grabmal fand in Florenz eine mehr äusserliche Anlehnung an solche Komposition statt, wovon noch zu sprechen ist.

[1] Gaye, Carteggio G. I. p. 534, auch Burckhardt, Gesch. d. Ren. S. 175 § 89.

[2] Siehe die bei Burckhardt, Gesch. d. Ren. S. 175 u. 176 angeführten Beispiele.

[3] Schon aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind Nachrichten solcher Prügeleien erhalten; siehe mehrere Beispiele Davidsohn, S. 706 u. 707.

[4] Davidsohn, S. 706.

zur Bedingung gemacht, ja, der Lektor von S. Maria Maggiore in Florenz ging so weit, dem Käufer von Bauterrain die Pflicht aufzuerlegen, dass nicht nur alle, die innerhalb einer bestimmten Zeit in dem zu erbauenden Hause stürben, bei Santa Maria Maggiore beerdigt werden müssten, sondern, dass auch die Bewohner gezwungen werden sollten, sich dort täglich zum Gottesdienst einzufinden». Schon im 14. Jahrhundert findet sich merkwürdigerweise der Versuch, eigene, von der Kirche unabhängige Grabkapellen zu bauen.[1] Ein Alberti war sehr ungehalten über die Minoriten von Sante Croce, weil sie sich weigerten, den ausgemachten Platz für seine Grabstätte zu gewähren, trotzdem er und seine Sippschaft, wie es in dem Testament heisst, soviel für Santa Croce aufgewendet hätten; er wünscht daher die Vollendung einer Kapelle, die auf dem Ponte Rubaconte (heute delle Grazie) seinem Auftrag zufolge begonnen worden war, damit dort sein Körper bestattet werde. Wenn möglich, sollte man versuchen, auch das Geld den Minoriten von Santa Croce zu entziehen. Die Kirche verstand also die Errichtung von Grabdenkmälern in den Gotteshäusern sehr zu ihrem Vorteil zu verwenden.

Zwei Nachrichten aus dem Archive von Santa Maria Novella beweisen, dass vor dem 13. Jahrhundert Bestattungen in der Kirche selbst noch zu den grössten Ausnahmen gehörten. 1227 und 1243 wurden die ersten päpstlichen Bullen ausgegeben, die die Bestattung von Toten in der Kirche gestatten.[2] Bis dahin war man also gewöhnt, die Leichname der Verstorbenen um die Kirche herum zu bestatten.

Nur literarische Zeugnisse sind von diesen Grabanlagen, die die künstlerische Verbindung des Trecentograbmals mit dem altchristlichen herstellen würden, erhalten.[3] Als die älteren vor oder an der Peripherie der Stadt befindlichen Anlagen aufgegeben wurden, und nun auch hier «der Glaube herrschte, der dem modernden Körper Andacht und Verehrung zollte», hat frommer Sinn in der Nähe des Heiligtums des «Staatsheiligen» den Leichnam bestattet, in dessen Schutz und Schirm man dann zugleich den teuren Körper wähnte. Unter den Bevorzugten, die in dem Schatten der heiligen Behausung einen gnädigen Gott zu erhalten hofften, war derjenige der Bevorzugteste, der dieser selbst am nächsten war, uud so schien es dem Adeligen nicht nur im Leben, sondern auch am Tage des Gerichts vorbehalten, auf den Stufen zum Throne des göttlichen Richters dem übrigen Volke voranzuschreiten; nur sein Grabmal durfte den Platz an der Mauer der Kirche einnehmen. Die kleine Welt hatte damals auch einen kleinen Himmel. Traulich und beschaulich war ja noch ihr Raum, den der menschliche Geist sicher umgrenzt vor sich sah, und die kindlich naive

---

[1] Das Testament ist datiert vom 8. Juni 1374 von einem Jacopo d'Alberti; aus dem Archivio del conte Alberti hat Moisé dasselbe op. cit. Seite 125, Anmerk. 1 veröffentlicht; es lautet:

«Ordina e comanda che quando sia finito l'oratorio o cappella già da lui cominciata sopra il ponte Rubaconte di Firenze, e vi sarà stata fatta la sepoltura, sia ivi seppellito il di lui corpo e quello di Caroccio già suo figlio, essendo stato ricusato dai Frati Minori di Santa Croce di Firenze, di dargli sepoltura come essi avevano promesso; oltre là qual negativa i detti frati non mantennero la promessa alla consorteria Alberti che avevano speso moltissimo nel fare e perfezionare il coro e la cappella di essi, di dare ed assegnare il luogo del coro e dell'altare con gli scalini dell'altar maggiore, i quali scalini furono dati alla famiglia degli Alamanni; perciò egli dispone che la somma di 250 fiorini d'oro, che erano l'ottava parte dei fiorini duemila che si diceva aver lasciato Alberto degli Alberti, perchè si facesse una capella in quella chiesa, non sia dai suoi eredi e fidecomissarj pagata ai detti frati, e vuole che essi si difendano con ogni sforzo dalle pretensioni dei frati, e che ciò riuscendo, venga essa dai suoi eredi pagata ai Consoli e alla Università dell'Arte di Calimala, i quali dovranno comprare un podere, e le annue rendite di esso darle ai poveri sacerdoti, affinchè essi dicano tutti i giorni in perpertuo una messa per l'anima del testatore nell' oratorio o cappella suddetta sul ponte Rubaconte».

[2] Siehe Archivio di Stato, Libri di S. M. Novella, Nr. 444, p. 13 sowie Wood Brown «The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence, Edinburgh, Schulze 1902, S. 95, Anmerk. 1.

[3] Siehe Wood Brown op. cit. chapter IV, S. 94 ff.

Seele ertrug noch gerne den Schleier, den die Kirche vorsorglich über den furchtbaren Baum der Erkenntnis ausgebreitet hatte. Als mächtige Geister ihn zerrissen, da begann auch das Grabmal von jener verzweifelnden, quälenden Unruhe, die den menschlichen Geist von da ab nie rastend vorwärts trieb, zu erzählen. In den hier noch zu betrachtenden Denkmälern ist es eine naive Einfachheit und Kindlichkeit, die ihren Zauber ausübt. Man verweilt gerne bei dem Bilde von jenem Staatsheiligtum und seiner eigentümlichen Umgebung, das Davidsohn schildert.[1] Die alte Stadtmauer umrahmte teilweise das Ganze; hier stand noch die uralte Säule des Zenobius, dort die Porphyrmonoliten,[2] die Siegestrophäen des Kampfes gegen die Ungläubigen. In der Mitte von Gräbern umlagert das Baptisterium: das altersgraue, dunkle Gemäuer, das noch ohne die prächtige Marmorbekleidung der späteren Zeit von einem Kranze antiker Sarkophage umgeben war, die hier eine neue Heimstätte gefunden hatten. Diese Denkmäler haben gerade solange als mahnende Zeugen vergangener Grösse das Wahrzeichen der Stadt umgeben, bis in Florenz die neue Kunst geboren wurde und mit dieser zugleich die neue, jener alten ebenbürtige Zeit heraufzuziehen begann. Es war dies kein Zufall. In den engen Gassen entstanden allmählich die Monumente hochsinnigen Bürgerstolzes, sie brauchten Raum; neuen Strassen und Plätzen fiel das Alte zum Opfer. Am 26. März 1208 wird bereits ein florentiner Stadthaus erwähnt.[3] Florenz zieht ein neues Kleid an, um seine Grössen würdig zu empfangen. Auch die Grabmäler sind bei diesen sich vollziehenden Umwandlungen der Stadt zugrunde gegangen und manches übriggebliebene haben spätere Zeiten in rücksichtslosem Selbstbewusstsein, da es die Harmonie des Ganzen beeinträchtigte, entfernt oder zerstört,[4] sodass nur wenig mehr erhalten geblieben ist. Trotzdem vermag man mit ziemlicher Sicherheit den allgemeinen Typus des Duecento-Grabmals zu bestimmen.

Vasari erzählt von dem Abbruch der Grabdenkmäler am Baptisterium: «Tutte l'arche e sepolture che vi erano di marmo e di macigno, e metterne parte dietro al campanile, nella facciata della calonaca».[5] Er scheidet also ausdrücklich Bogen und Grabmal voneinander; demnach war der Sarkophag frei in eine vor- oder eingebaute Nische gestellt. Sogleich erinnert man sich der frühen römischen Grabdenkmäler. Die Frage ist nur, ob sich diese Formen in irgend einer Weise an den baulichen Organismus des Ganzen anschlossen oder ob die Denkmäler untereinander selbst irgendwie verbunden waren. Das Organische ist jedoch gerade die schwächste Seite der Bauten der damaligen Zeit; befruchtend hat in dieser Hinsicht — mag sie auch in vielem einen zerstörenden Einfluss ausgeübt haben — die Gotik gewirkt. An San Jacopo in Bologna ist eine ähnliche Gräberanlage noch heute erhalten, die uns vielleicht einen Rückschluss auf die das Baptisterium umgebenden

[1] Siehe Gesch. von Florenz, S. 736 ff.

[2] Ueber diese siehe noch Repert. f. Kunstw. 1891. 6. 379.

[3] Davidsohn, «Forschungen» Band I, S. 143 «Der älteste Kommunalpalast und die ersten Urkundenbücher in Florenz».

[4] Vor allem Cosimo I., besonders in Santa Maria Novella; er liess auch den Dom ausweissen, bei welcher Gelegenheit manches Grabdenkmal untergegangen ist. Burckhardt, Gesch. der Ren., S. 176.

[5] Siehe Vasari ed. Milanesi 1868 I, S. 285; in Anmerkung 2 dort auch die Worte Giovanni Villani's aus dem Jahre 1293: «levarsi tutti i monumenti sepulture e arche di marmo che erano intorno a San Giovanni». Da die Gräber als Familienbesitz galten, musste diesen Familien Ersatz geboten werden; man wies ihnen Gräber unter den Stufen des Domes an. Nach Boccaccio Decamer. Giorn. 6. 9 Nov. wurden einige Gräber nach San Reparata übertragen; über diese Frage und die dazugehörige übrige Literatur siehe Davidsohn, «Forschungen» I, S. 144. Fineschi setzt den Abbruch der Denkmäler in das Jahr 1296.

Denkmäler zu machen gestattet. Längs der Fassade ziehen sich hier solche «avelli»[1] hin, die teilweise noch heute einen Sarkophag einschliessen (siehe Abb. 21). Es ist hier der Versuch gemacht durch die Regelmässigkeit der Form und eine gemeinsame Bedachung sie zu einer architektonischen Einheit zu verbinden und dadurch der Architektur der Fassade organisch einzugliedern.

Soll man annehmen, dass lediglich durch Zufall in einer altchristlichen Basilika in Hidra sich genau dieselben Anlagen finden, die selbst wieder aufs engste mit den Arcosoliengrabmälern zusammenzuhängen scheinen?[2] (Abb. 22.)

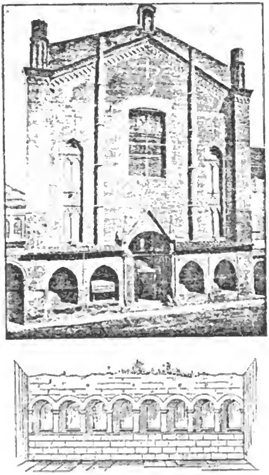


Abb. 21 und 22.

Eine Menge einzelner Wandnischengräber sind noch heute in Florenz wie auch anderwärts erhalten,[3] die die Form der «avelli» aufweisen; charakteristischerweise finden sich diese Anlagen nur jeweils in den ältesten Kirchen; sie stammen zumeist erst aus dem 14. Jahrhundert, sodass wir für die früheren Anlagen auf die literarischen Quellen angewiesen sind.

Am meisten berichtet Fineschi von den Avelli. Man verstand unter dieser Bezeichnung Grabbögen, die sich über den Sarkophagen erhoben und die nur für Herren und Prinzen im Gebrauch waren. Später wurden durch solche Grabanlagen die Ritter der goldenen Sporn und ihre Abkömmlinge bis in das dritte Glied geehrt. Die «Archi sepolcrali» waren also eine Art Ehrenmäntel, mit denen man die Grabmäler dieser schon im Leben ausgezeichneten Toten überdeckte. Aus diesem Grunde wagten die Angehörigen derjenigen florentinischen Bürger, die jene Ritterwürde im Leben sich nicht verdient hatten, nicht, diese unter solchen Bögen bestatten zu lassen, aus Furcht verspottet zu werden. Allmählich aber scheint der Gräberluxus doch zu wachsen und die reichgewordenen Bürger hatten, unbekümmert um die notwendige Auszeichnung, sich Avelli als Grabstätten errichten lassen. Diese traf dann auch zuerst, wie Migliore erzählt, der Spott ihrer Mitbürger, von denen sie «Abbruciati» genannt wurden. —

---

[1] Ueber die Bezeichnung avelli und ihre Form siehe Wood Brown op. cit. Kapitel IV.

[2] Siehe Kraus, Geschichte d. christl. Kunst I, S. 276, Kraus kann keine Erklärung für den Zweck dieser Nischen mit ihrer 0,78 m langen Vertiefung geben.

[3] In Bologna in Santo Stefano im Atrio di Pilato 2 Grabdenkmäler und eines im rechten Seitenschiff von San Ambrogio in Mailand.

Ganz entsprechend der Sitte in den Gräbern der Katakomben wurde hier die Rückwand mit Malereien, oder auch nach altchristlicher Weise mit Symbolen geschmückt. So erzählt Fineschi, dass an der Via degli Avelli bei Santa Maria Novella über dem Sarkophag der Lazia,[1] der Frau des Feo di Mes. Tedaldo di Tosinghi ein Lamm mit einem Bändchen gemalt gewesen sei, als Symbol der Auferstehung; an einem andern Grabmal war unter dem Bogen das altchristliche Zeichen für Christus angebracht. In der Bogenlunette des Avello der Familie del Testa will Fineschi noch die Spuren eines alten von Buffalmacco herrührenden Gemäldes gewahrt haben, auf dem S. Giovanni Gualberto vor einem Kruzifix betend und S. Zenobius im Priestergewand dargestellt war. Auch rein-weltliche Darstellungen scheinen an den Rückwänden der Avelli schon sehr häufig Platz gegriffen zu haben; so wurden neben dem Wappen Räder mit Sprüchen angebracht als Zeichen der Vornehmheit des hier Bestatteten.[2]

Diese Avelli haben in Florenz mehr als anderwärts eine bedeutsame Rolle gespielt und Dichter und Schriftsteller erwähnen dieselben; auch Dante und Boccaccio sprechen von ihnen. Letzterer mehrmals in seinem Decamerone.[3]



Abb. 22a.

Stets war es nur eine Kirche die als ganz besonders gesuchte Begräbnisstätte in den einzelnen Jahrhunderten mit den Avelli umgeben wurde. Der Begräbnisplatz war eine Mode, die jede Familie berücksichtigen zu müssen glaubte. Man wird lebhaft an unsere heutige Modetyrannei erinnert, wenn man liest, dass man sich schämte, frühere Verwandte oder Familienangehörige zu betrauern, die in einer andern Kirche, die nicht mehr «Mode» war, begraben lagen, was man daher tunlichst zu verbergen suchte.

In Florenz war das Baptisterium für das 11. und 12. Jahrhundert der bevorzugte Bestattungsplatz und schon Giovanni Villani erzählt, dass hier «tutta la buona gente» begraben sei. Santa Maria Novella ist im 13. und teilweise noch 14. Jahrhundert die allbegehrte Begräbnisstätte. Mehr als hundert Avelli umgaben die Kirche.[4] In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewinnt Santa Croce in dieser Hinsicht die

---

[1] pag. 15. † 1316.

[2] Es war gemeinhin das Adelszeichen, das auch an Stiftungen angebracht wurde, so noch an dem Tabernakel Donatellos in der Peterskirche zu Rom.

[3] So in der neunten Erzählung des achten und der vierten Erzählung des dritten Tages.

[4] Siehe Fineschi op. cit. pag. 52; im Exkurs II sind die Namen derjenigen verzeichnet, die in den Avelli der Fassade an der Piazza nuova bestattet sind.

weitaus grösste Bedeutung, die sie dann bis Ende des 15. Jahrhunderts beibehielt. Fineschi weiss von über dreihundert Gräbern zu berichten, die sich um Santa Croce gruppierten. Man hat sich der Avelli als Grabmalsform bis ins 17. Jahrhundert hinein-bedient. Noch im Jahre 1633 wird ein solches für den Vincentius Bigurdius errichtet.[1]

Die ältesten erhaltenen Denkmäler machen es unter gleichzeitiger Berücksichtigung der literarischen Zeugnisse zweifellos, dass wir zweierlei Formen von Avelli zu unterscheiden haben.

Der eine Typus — der ältere — war durch die Vorliebe für die schon seit langem übliche Verwendung antiker Sarkophage bedingt, die frei unter den Bögen, ohne mit diesen durch irgendwelchen organischen Zusammenhang verbunden zu sein, gestanden sind. Diese Grabmäler umzogen zweifellos ehemals das Baptisterium. Von diesem Typus ist kein Denkmal mehr erhalten.

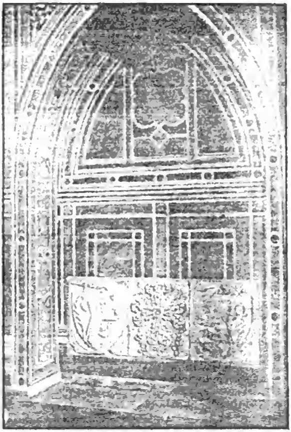


Abb. 23.

Daneben war auch eine einfachere Form gebräuchlich, die die stärkste Verwandtschaft mit den Arcosoliengrabmälern wie den schon angeführten Arcosolien der Basilika in Hidra aufweist. In einer durchschnittlich 30 cm tiefen, durch einen Bogen überwölbten, natürlichen Mauernische ist die Wand bis etwa 1—1$^1/_3$ m Höhe vollgelassen. Hierdurch wurde ein Sarkophag markiert und in diesem Mauerteil häufig der Tote bestattet. Auch dies entsprach ganz den altchristlichen Gepflogenheiten in den Katakomben.[2] Erst das Tridentinische Konzil nahm Veranlassung, durch ein Gesetz anzuordnen, dass künftighin alle Leichname in der Erde und nicht mehr über derselben zu bestatten wären.[3] Einige Beispiele für diese Formen sind in Santa Trinità aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Eines derselben, dem jedoch der «Sarkophag» fehlt, zeigt an Stelle desselben Marmorplatten, die das Wappen der D'Avanzati, einen aufrechtstehenden Löwen, tragen. (Siehe Abb. 23). Es befindet sich in der dritten Kapelle links des Hauptschiffes von S. Trinità. Schon die durch die Malerei hergestellte Gliederung ist interessant: die

[1] Fineschi, Vol. I, pag. 65. Er gibt aus einem Sepoltuario des Jahres 1596 der wahrscheinlich wieder auf ein älteres Register aus dem Jahre 1439 zurückgeht, auf pag. 4 und 54, 266 Gräber namentlich an. — Ebenda sind aus derselben Quelle einige Grabdenkmäler notiert, die auf dem Platze standen, wo heute der Doppelaufgang der Kirchentreppe sich befindet; sie werden nach der Abschrift des ältern Sepoltuario hart getadelt.

[2] Auch die ältesten Grabanlagen in Florenz scheinen sich der in den Katakomben üblichen Bestattungsweise angeschlossen zu haben. Siehe Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 42 und Anmerk. 3.

[3] Fineschi op. cit. pag. 13.

Kämpfer des Spitzbogens sind durch einen horizontalen Streifen markiert, der sich über die Wölbungen des Bogens hin nach der Kapellenwand fortsetzt. Der untere Teil der Rückwand ist durch einen vertikalen Streifen in Felder gegliedert, in der Lunette befindet sich ein Medaillon. Hier ist zum erstenmale die dekorative Gliederung des florentinischen Quattrocentograbmals vorgebildet.[1]

Aber nicht nur diese Einzelgräber sind jenen avelli nachgebildet, sondern ihre reihenweise Anlage an der Kirchenfassade, wie sie sich um San Giovanni gruppierten, ist noch in späterer Zeit in Florenz gebräuchlich;[2] sie wird dem neuen Stil entsprechend weiter gebildet, und zwar gerade an der Kirche, die als bevorzugter Begräbnisplatz das Erbe von San Giovanni antrat, an Santa Maria Novella.

Längst hatten sich hier schon im 11. Jahrhundert Friedhofanlagen um die Kirche gelagert. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begann man das Querschiff zu bauen;

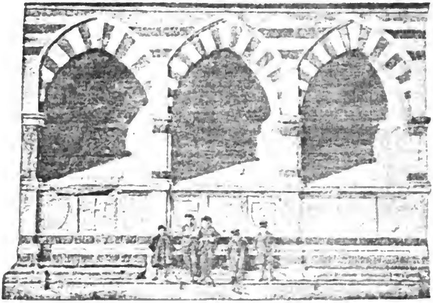


Abb. 24.

um die dort befindlichen Grabanlagen nicht zu zerstören, beschloss man über diese ein Gewölbe zu schlagen, auf dem das Querschiff zu ruhen kam. Hierdurch scheint eine Art Grabgruft entstanden zu sein, die durch ein Fenster erleuchtet und eine Türe zugänglich war, eine Anlage, die vielleicht das Vorbild für andere Familiengruften abgegeben hat, wovon noch später ein Beispiel anzuführen sein wird. Um die Mitte des Jahrhunderts ist Santa Maria Novella die gesuchteste

---

[1] An sich ist diese Gliederung der Wand uralt, sie findet sich bereits bei Giottos Wänden in den Fresken und deren Architekturen wie beispielsweise in den Fresken von Santa Croce und ist auch in der späteren Zeit sowohl von Malern wie von Architekten in Florenz häufig verwandt worden; im einzelnen wird hierüber in dem Abschnitt: das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst zu sprechen sein; an dem genannten Beispiel fehlt der Sarkophag, in einem andern ähnlichen Nischengrabmal in der letzten Kapelle rechts des Mittelschiffs ist nach der beschriebenen Weise 1 m hoch über der Erde die Wand vollgelassen, um den Leichnam aufzunehmen.

[2] Diese «Avelli-Grabmäler» sind jedoch durchaus keine lokale Eigentümlichkeit, sie scheinen besonders in Toskana häufig gewesen zu sein; abgesehen von obigem Beispiel aus Bologna ist uns noch überliefert, dass man 1297 die an den Aussenwänden des Domes von Pisa befindlichen antiken Sarkophage an die des Campo Santo übertrug; siehe Dütschke, op. cit. VII. Schon Fineschi erwähnt pag. 10 solche Avelli von San Francesco in Pisa, San Domenico in Prato, San Paolo in Pistoja und andern Kirchen.

Begräbnisstätte in Florenz und wie schon oben erwähnt — wurden zweimal päpstliche Bullen, die die Bestattung in der Kirche selbst erlaubten, ausgegeben. Rings um die Kirche entstand Grab an Grab, so dass man um 1250 den so gesuchten Platz durch eine Mauer abzugrenzen sich genötigt sah, wobei man zugleich auch Raum zur Aufnahme neuer «avelli» erhielt. Denn an deren Form hat man sich hiebei unzweifelhaft angeschlossen und auch die älteren Grabanlagen, die das Querschiff überdeckten, waren nach Rosselli's «Sepoltuario» so beschaffen: «vi si scuopre sotto un arco del modello di quei archi e cassoni che sono nel cimitero».[1] Die Gräber zogen sich an der Ostseite beginnend um die Kirche herum. Der letzte dieser «avelli» stammt aus dem Jahre 1314.[2] 1323 weihte dann Tedici Aliotti, dessen Grabmal im Innern der Kirche noch behandelt werden soll, den jetzt allseitig umgrenzten und abgeschlossenen Friedhof.[3]

Schon an dem Grabmal in Santa Trinità erkennt man den Versuch, durch ornamentale Streifen die Grabnische mit der Kapelle als einen Teil derselben innig zu verbinden; ähnliches wurde auch schon an den angeführten Monumenten in San Jacopo in Bologna bemerkt. Erst in Santa Maria Novella (s. Abb. 22a) gelingt es jedoch die Grabmäler aufs innigste mit dem baulichen Organismus der Fassade zu verschmelzen,[4] der seinerseits mehr oder minder in seiner Form durch diese bedingt ist: die Pfeiler der Nischenbögen erhielten Pilaster vorgesetzt, die, nach oben weitergeführt, das Gurtgesims der Fassade tragen. Der Sarkophag verlor dabei auch hier mehr als bei irgend einem andern Monument der römischen oder pisanischen Schule seine selbständige Form, er geht ganz wie in den Nischen von Santa Trinità, in den Mauerkörper auf. Die aus praktischen Gründen[5] schräggestellte Dachplatte des Sarkophags trug das Wappen. Der neu erwachende Sinn für Schönheit hat auch diesen Denkmälern eine neue Form abgerungen und harmonisch fügt sich nunmehr alles zu einer Einheit zusammen. Eine Schlichtheit und einfacher Ernst zeichnet diese Monumente aus, die zudem in ihrer Anlage etwas merkwürdig Demokratisches an sich haben: eines dem andern gleich ohne Besonderheiten in der Form und Ausstattung, dazu aufs engste verknüpft mit dem Ganzen, dem sie angehören, das aber doch wieder durch sie in seiner Form bedingt ist. Dante und Boccaccio erwähnen diese Avelli. Ersterer singt:

«Chè tra gli avelli fiamme erano sparte,
Per le quali eran sì del tutto accesi,
Che ferro più non chiede verun' arte
Tutti gli lor coperchi eran sospesi».
Inferno, c. 9. V. 118—121.

Einige Vorstellung davon, wie diese älteren Avelli, die das Querschiff von Santa Maria Novella überdeckte und durch die man von aussen her durch ein Fenster, das zugleich Licht spendete, in das Grabgewölbe blicken konnte, gibt

[1] Siehe auch Wood Brown, S. 96, Anmerk. 3.
[2] Es war das Grab des Manelli, der Preis betrug 170 Lire in piccoli fiorini, siehe Brown, S. 101, Anmerk. 4 sowie Milanesi «Nuovi Documenti 1893, p. 21.
[3] Brown, S. 101.
[4] Das Verzeichnis der Inhaber der Grabanlagen an der Fassade und an der piazza nuova ist im Exkurs II des Anhanges gegeben.
[5] Um das Ablaufwasser von der Mauer abzulenken.

die Fassade der Familiengruft der Albergotti im Klosterhof der Badia von Florenz (s. Abb. 25).

Ueber dem etwa einen Meter hohen Mauerkörper, der zwischen lustigen Knabengesichtern, Satyrköpfen (!)[1] und Akanthuslaub die Wappen der Familie zeigt, tragen vier stämmige, kurze Säulen mit niedrigem, massigem Kapitäl gedrückte Segmentbögen, die mit dem Mauerkörper und den Säulen zu beiden Seiten der durch den mittleren Bogen führenden Eingangstüre zwei Nischen bilden. Diese schliessen in einem quadratischen Medaillon je ein Rundfenster ein, das auf dem «Sarkophag» aufsteht, ein Motiv, das auch für das Quattrocentograbmal nicht ohne Bedeutung gewesen ist.[2] Die dahinter liegende Gruft mit einem niedrigen Tonnen-

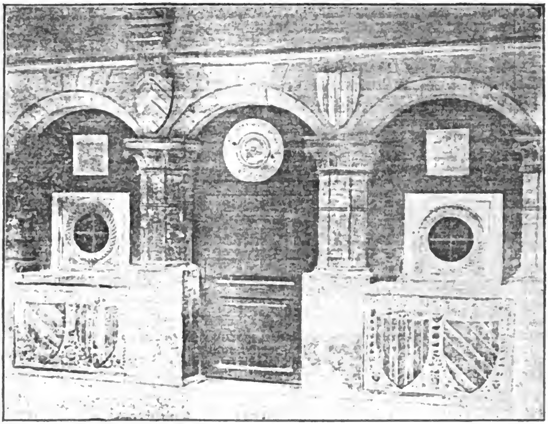


Abb. 25.

gewölbe überdacht, hat einen quadratischen Grundriss, deren Seiten der Länge der Fassade entsprechen.

Eine einfache Zweckmässigkeit zeichnet dies Grabmal aus. Ein weihevoller Ernst liegt über dem prunklosen Ganzen, dessen schwere, derbe Formen und ruhige Linien, allein durch sich selbst wirken; von jeder Darstellung des Toten oder Hinweis auf die Gottheit ist abgesehen. Der Blick des Beschauers wird durch die Fensterchen in das Halbdunkel der Gruft geleitet. Eine monumentale Einfachheit

[1] Ein Satyrkopf mit antiken Anklängen — das Vorbild ist vielleicht ein Sokrateskopf gewesen — rechts unten zwischen den beiden Wappen.

[2] Im Grabmal des Jacopo von Portugal.

spricht trauernd nur von der Tatsache des Todes allein. Der Zusammenhang der Grabfassade mit den «avelli» ist hiebei von besonderem Interesse.

Diese Art Grabanlage ist nicht vereinzelt geblieben; rings um den Klosterhof der Badia reiht sich Gruft an Gruft, die teils dem Trecento, teils aber auch dem Quattrocento,[1] das diese Anlage übernommen hat, angehören, deren Fassaden aber heute grösstenteils zerstört oder verbaut sind.

Die Form der Avelli war die beliebteste, ja in gewissem Sinne nationale des florentinischen Grabmals. Wohl ist sie in Toskana, Norditalien wie in Rom nachweisbar, überall aber verschwindet sie seit dem Auftreten der Gotik. Florenz allein behält seine älteste Grabmalsform bei, und entwickelt sie in einer konsequenten Stufenfolge weiter. Das Trecento- und mit ihm das Quattrocentograbmal nimmt von diesen «avelli» seinen Ausgang. Ihre wesentlichste Eigenschaft ist die einer natürlichen Nische. Dasselbe gilt von den Grabmälern in Santa Trinità, die hinsichtlich ihrer Form identisch mit jenen Avelli sind, die teilweise sogar in der Kirche direkt nachgeahmt werden. Ein Beispiel hierfür ist das Grabmal des Aldobrandini de Cavalcanti[2] (Abb. 26) in Santa Maria Novella. Ueber dem auf Konsolen ruhenden einfachen Sarkophag baut sich ein mässiger Spitzbogen auf, der mit seinen in schwarz und weiss wechselnden Steinlagen sein Vorbild nicht verleugnen kann.

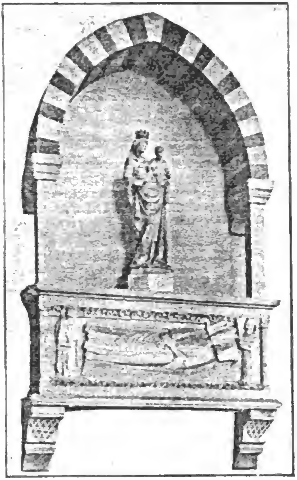


Abb. 26.

Zweierlei Formen von Grabdenkmälern haben somit unter Anlehnung an die Avelli, also den am Aeusseren der Kirche gebräuchlichen Typen, im Innern der Kirche Verwendung gefunden:

---

[1] Dies wird jedoch erst in dem entsprechenden Abschnitt zu behandeln sein

[2] Ueber seine Geschichte siehe Notizie istoriche delle chiese fiorentine di Guiseppe Riccha, Firenze 1755, T. III dei Quartiere di Santa Maria Novella S. 15; der Leichnam wurde erst geraume Zeit nach dem Tode 1279 an die heutige Stätte überführt S. 44; hier auch die Inschrift:

Sep. Ven. Fratris Aldobrandini de Cavalcantibus
de Florentia Episcop. Urbevetani Ord. Pred. qui obiit anno 1279.
die 31. Augusti. Requiescat in pace

Aldobrandini war Bischof von Orvieto und gehörte dem Orden der Kirche an, dessen «grandissimo benefattore nell' occasione dalla fabrica della chiesa» er war: die hierüber berichtende Urkunde vom 11. Februar 1262 veröffentlicht aus dem Archivio diplom. di Firenze, Carte spettanti a S. Croce. Moisé, S. 460 ff.

das einfache Nischengrabmal, wie es in Santa Trinità zu finden ist und das auf Konsolen ruhende, bestehend aus dem Sarkophag und der darüber sich in Gestalt eines Bogens aufbauenden künstlichen Nische.

Dies sind die beiden für die Entwicklung des florentinischen Grabmals bedeutungsvollsten Formen des Trecento, sie umfassen fast alle erhaltenen Denkmäler in Florenz. Die wenigen übrigen Grabmonumente sind in Nachahmung fremder Vorbilder entstanden und ohne Einfluss auf die Genesis des Grabmals geblieben.

Die nachfolgende Betrachtung des Trecentograbmals wird deshalb am einfachsten in zwei Abschnitte gegliedert: das Wandnischengrabmal und das Konsolengrabmal. Diese der Kürze halber eingeführten Bezeichnungen bedürfen nach dem Ausgeführten wohl keiner Erläuterung mehr.

a) Das Wandnischengrabmal.

Neben Santa Maria Novella hatte, wie schon bemerkt, seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts Santa Croce als allbegehrte Begräbnisstätte eine besondere Bedeutung gewonnen. Sie ist im Quattrocento das Pantheon von Florenz geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben. Hier finden sich auch die für jene Zeit wichtigsten Schöpfungen des Trecentograbmals. Nirgends lässt sich der schon eingangs geschilderte Zusammenhang des nun neu sich gestaltenden Nischengrabmals mit jener ältesten «Avelli-»Form deutlicher verfolgen wie hier. Allein in Santa Croce vermag man die ununterbrochene Kette der Entwicklung, angefangen von den noch an die altchristlichen Arcosoliengräber gemahnenden Denkmälern bis zu den fröhlichen Gebilden des Quattrocento, wahrzunehmen. Zwei nebeneinander stehende Monumente in der Silvesterkapelle führen die Wandlungen, die das Avelligrabmal seit Uebertragung dieser Form in das Kircheninnere und der Einführung der gotischen Architektur in seine Komposition durchgemacht hat, deutlich vor Augen. — Zwischen dem Altar der Kapelle und dem gleichzubehandelnden Monument des «Uberto de' Bardi» steht ein gleichfalls dieser Familie gehöriges Grabmal, das des Tomaso di Jacopo de' Bardi, wohl aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammend, und in der Form ganz der jener Avelli von Santa Trinità gleich:[1] der einfache rechteckige, nur durch drei Kassetten an der Stirnseite gegliederte und mit der Wand bündige Sarkophag steht in einer natürlichen spitzbogig überdachten Nische. Ueber dieser steigen zwei Gesimschen in Form eines gotischen Giebels, kaum aus der Wand hervorragend, auf, die einzige Architektur am ganzen Grabmal. Die Rückwand zieren nach alter Weise Malereien: Christus wird beweint und von seinen Angehörigen ins Grab gelegt.[2] —

Trat bei diesem Grabmal die gotische Architektur nur schüchtern auf, so

---

[1] Siehe Abb. 27 das kleinere Grabmal rechts, das nur zur Hälfte sichtbar ist. Der Name des Inhabers des Grabmals geht auf ein Inventar aus dem Jahre 1439 zurück auf dem Rosselli Vol. I, S. 14 fusst.

[2] Die Fresken werden neuerdings allgemein Giottino zugeschrieben, siehe Thode, Franz von Assisi S. 454, Schubring im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlung, Band 21, S. 172, Crowe u. Cavalcasella (deutsche Ausg. v. Jordan) «Italienische Malerei». S 342 und Burckhardt, Cicerone II, 3 S. 594 c, nach Vasari ed. Mil. «Tomaso di Stefano» gen. Giottino, I, S. 624. Der Urheber des Grabmals ist heute nicht mehr zu ermitteln, und steht auch bei dem daneben befindlichen Monument des «Uberto» nicht fest, siehe Vasari I, S. 624. Anmerk. 3.

zeigt das daneben stehende Monument des «Uberto de' Bardi» (Abb. 27)[1] die neuen Formen in vollendetster Weise am Grabmal verwertet, wobei aber der traditionelle Schmuck beibehalten blieb.

Dem strengen Organismus der Gotik oblag hier dieselbe Aufgabe der Verbindung von horizontal und vertikal wie bei den besprochenen Grabdenkmälern in Pisa, doch konnte hier, wo die plastische Darstellung des liegenden Toten, also der einer einfachen Komposition stets hemmend im Wege stehende Faktor fehlte, eine zwanglose Lösung derselben nur um so leichter gefunden werden. Der Sarkophag aufs innigste mit der Architektur verschmolzen, wird nur durch das übliche Trapezförmige Dach als solcher charakterisiert. Am reizvollsten und geschicktesten mit feinem Verständnis für das Wesen der Gotik ist der Sockel gegliedert. Sein Profil war durch die längs der Kapelle sich hinziehende Sockelleiste gegeben, an die er sich in seiner Form genau anschliesst und so, gemeinsam mit den die Wand zierenden, gemalten Scheinarchitekturen, Kapelle und Kirche zu verbinden strebt. Die vier den «Sarkophag» gliedernden Heiligenfigürchen,[2] deren Postamentchen sich in den Sockel fortsetzen, geben in diesem zu anmutigen Verkröpfungen Anlass, welche durch die Basen der das Grabmal flankierenden Säulenplinthen noch vermehrt werden, so dass Plastik und Architektur, wechselseitig bedingt, sich zu einer innigen organischen Einheit verbinden.



Abb. 27.

Zu beiden Seiten des traditionellen, trapezförmigen Sarkophagdaches steigen, von kleinen Löwen getragen, gewundene Säulen mit schwerem Kapitäl auf, die einen hohen Dreipassgiebel stützen, der im Medaillon die segnende Gestalt des Erlösers einschliesst. Die Eckpostamentchen des Giebels haben wohl ehemals die Figuren der Verkündigung getragen. Die Rückwand des Grabmals zieren Malereien: an Stelle des plastisch dargestellten Toten scheint dieser als Lebender dem Sarkophage zu entsteigen, geweckt durch den Posaunenruf der Engel, die zu beiden Seiten des in der Mandorla thronenden Christus schweben.[3] An den Leibungen der Nische sind Propheten mit Schriftbändern und Engel in Medaillons gemalt.

[1] Das Grabmal ist nach dem Besitzer des Monumentes, der am 21. Juni 1443 starb, benannt; der eigentliche Inhaber ist nicht wie Vasari meinte Bettino, sondern Andrea de' Bardi gest. 1367 gewesen, siehe Vasari I, S. 624, Anmerk. 3. Die Monuments Sepulcraux dessinés par Gozzini, gravés par J. Scotto, Florence 1821, S. 67 erwähnen das Grabmal. Rosselli wie Gozzini bezeichnen das Grabmal als das des «Uberto».

[2] Die durch diese gebildeten Felder tragen die Wappen der Bardi. Ueber diese siehe Passerini, Gli Alberti di Firenze genealogia storia documenti parte II. Firenze 1869. S. 84. Nr. 29; auch in Gerracchini Vescovi fiorentini verzeichnet.

[3] Die Malereien sind vielleicht von demselben Meister Giottino, der die übrigen Fresken der Kapelle gemalt hat; schon Milanesi spricht auf S. 624, Anm. 3 seines Vasari diese Vermutung aus.

An einen bestimmten Meister als Schöpfer des Ganzen zu denken, ist nicht möglich. Die ornamentalen Details sind schwerfällig und ohne Leben, roh behauen die Löwen, ebenso die Krabben des Giebels, feiner die Kapitäle. Doch zeigt sich auch hier keine besondere Kraft in den Formen. Besonders schwach erscheint der flache Giebel! Die Gesimse sind scharf gezogen und das Ganze technisch mit handwerklicher Sauberkeit ausgeführt. Im Widerspruch mit den kraftlosen Details steht die Schönheit und die Sicherheit des Aufbaues. Die Verhältnisse sind so rein und edel, wie bei kaum einem andern Grabmal des Trecento. Möglich, dass es sich um einen pisaner Meister handelt, ja, vielleicht geht die ganze architektonische Komposition auf heute nicht mehr erhaltene pisanische Vorbilder zurück. Hierfür scheint der Umstand zu sprechen, dass ein im Aufbau[1] ähnliches, wenn auch aus späterer Zeit stammendes Grabmal, das des Gherardo di Bartholomeo di Compagno, sich heute noch in Pisa befindet. Die Verwendung von Löwen als Säulenträger, wie auch der plastische Teil würde dies nur bestätigen. Möglicherweise liegt dem Ganzen die Zeichnung eines Malers zugrunde nach der ein weniger bedeutender Meister gearbeitet hat. Vasari überliefert uns ja mehrmals Nachrichten, dass bedeutende Maler den Auftrag bekamen, Zeichnungen für Grabdenkmäler zu liefern. Die Zartheit der Formen, die Schönheit der Verhältnisse und die plumpe Ausführung der Details würde sich dann hiedurch erklären lassen. Den Meister zu bestimmen, nachdem man den Urheber der Malereien selbst noch nicht mit absoluter Sicherheit zu nennen vermag, ist nicht möglich. Vielleicht hat Giottino selbst das Grabmal entworfen, denn an Andrea oder Nino Pisano, Andrea Orcagna oder Tino da Camaino erlaubt die Architektur nicht zu denken. Auch eine Verwandtschaft der Formen mit denen eines der Baumeister der Domportale oder der gotischen Nischen an Or San Michele lässt sich nicht erweisen.

Wie schon oben erwähnt hat das Grabmal ein Pendant, das sich an derselben Wand, links vom Eingang der grossen Bardikapelle befindet (s. Abb. 28). Der Aufbau ist abgesehen von kleinen Abweichungen in den Details genau derselbe. Nur ein Neues tritt uns hier entgegen: die Kapellenwand oberhalb des Sarkophags ist ganz durchbrochen und ein gotisches Vierpassgitter stellt die Verbindung der architektonischen Teile her! Zum erstenmal stossen wir hier auf ein Motiv, das auch für das Quattrocentograbmal von grösster Bedeutung gewesen ist und das an dem gleichzubehandelnden Grabmal des Piero di Bartolini de Baroncelli bereits im Jahre 1326[2] auftaucht. An dem Bardimonument erscheint diese Komposition bereits in vollendeter Weise verwandt. Seine Entstehung verdankt dies Motiv in beiden Fällen nicht einem künstlerischen Einfall, sondern vielmehr den räumlichen Verhältnissen, die den Meister zwangen, aus der Not eine Tugend zu machen. Gerade dies Grabmal ist hiefür ein interessantes Beispiel. Die Stufen der Kapelle gestatteten nicht die Aufstellung des Sarkophags vor der Wand, andererseits mochte man das Monument wohl nicht an der inneren, der Kirche abgewandten Mauer-

[1] Siehe Archivio storico dell' arte Serie II. 1, 1895. S. 358. »Die Formen sind hier weit plumper und unschöner als bei dem Bardigrabmal.

[2] Wenn hier nicht, wie so häufig bei diesen Betrachtungen, genau die chronologische Reihenfolge eingehalten wurde, so geschieht es der grösseren Klarheit in der Darstellung der genetischen Entwickelung wegen. Die drei Grabmäler der Bardi werden, da das erste derselben älter zu sein scheint als das des Bartolini und zudem den Zusammenhang mit den »Avelli« deutlich erweist, am besten in einer Reihenfolge behandelt.

fläche der Kapelle, wo es kaum bemerkbar gewesen wäre, errichten. An dem weithin sichtbaren Platz an der Aussenwand der Kapelle zur Aufstellung gebracht, musste das Grabmal in die Wand eingebaut werden.[1] Da beide Bardimonumente links und rechts des Kapelleneingangs stehen, hat man sich aus ästhetischen Gründen genau an die Komposition des in der Silvesterkapelle befindlichen Grabmals gehalten. Da aber der Sarkophag der Dicke der Wand entsprach, blieb nichts übrig als diese zu durchbrechen, was noch den Vorteil hatte, dass man dem Grabmal zwei Fassaden — eine in der Kapelle selbst und eine weithin sichtbare aussen neben dem Eingang — geben konnte. Das Gitter, das man an Stelle der durchbrochenen Wand anbrachte, hat eine doppelte Aufgabe: es hält den Blick des Beschauers am Grabmal fest und verbindet zugleich den Sarkophag mit dem darüber befindlichen Giebel zu einer organischen Einheit. Hierdurch erscheint dies Monument als Vorläufer des Grabmals des Cosimo de' Medici von Verrocchio in San Lorenzo.

Ueber die künstlerische Ausführung dieses Monumentes wäre hier genau dasselbe wie bei seinem Pendant zu sagen; beide sind wohl von der gleichen Hand errichtet.

Wie schon bemerkt, ist das Grabmal des Bartolini de Baroncelli, (Abb. 29) erbaut im Jahre 1326, der früheste Vertreter jenes neuen folgenreichen Typus.

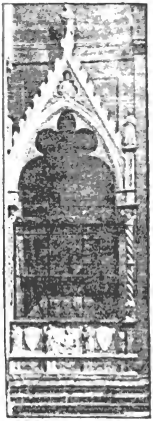


Abb. 28.

Die räumlichen Verhältnisse sind durchaus analog denen am Grabmal des Bardi.[2]

Der «Sarkophag», in drei Felder gegliedert, mit der Halbfigur Christi, der Maria und des Johannes in Relief geschmückt, ruht auf dem kleinen Sockel in einer Nische, die durch die Durchbrechung der Kapellenwand gebildet ist. Kräftig vorspringende Postamentchen flankieren den «Sarkophag», mit dem sie durch dessen Bekrönungsleiste, einem Konsolengesimschen, verbunden sind. Energisch gewundene, kräftige Säulen tragen über zwei mit Akanthusblättern verzierten Kragsteinen, einen Vierpassgiebel. Dieser wird von zwei die beiden Statuen der Verkündigung tragenden Postamentchen flankiert, die mit kleinen, Propheten darstellenden Reliefs geschmückt sind. Die Rückwand, nur bis zur Höhe der den Giebel stützenden Konsolen durchbrochen, weist die schon besprochenen entscheidenden Neuerungen auf. Auch hier schliesst das Vierpassgitter die Wandöffnung[3] ab, nur ist es rings umgeben von einem breiten überreichen Rahmen, den organisch verbundene Akanthusranken zieren. Der über diese und die Kragkonsolen sich hinziehende kleine Fries verkröpft sich zum erstenmal an der Rückwand,

[1] Errichtet wird es wohl nicht viel früher als sein 1367 erbautes Pendant worden sein. —

[2] Das Grabmal befindet sich an dem auf Stufen ruhenden, äussersten Ende der Trennungswand zwischen der Capella del Sacramenta und der Baroncellikapelle.

[3] Die Vermauerung mit Gips ist eine spätere Zutat.

wodurch die Säulen mit dieser organisch verbunden werden. In der Lunette erscheint die gemalte Halbfigur der Madonna. Durch diese beiden Neuerungen erscheint das Grabmal als der früheste Vorläufer des florentinischen Nischengrabmals. Es bedürfte hier nur einer Umsetzung der Komposition in die Form der Frührenaissance, um den Aufbau ihres Grabmals zu erhalten. Die starke Betonung der Horizontalen ist eine eigentümliche Begleiterscheinung dieses «gotischen» Monumentes. An Stelle des üblichen trapezförmigen Daches ist die schräggestellte Inschrifttafel getreten, die von dem Toten erzählt.[1]

In nomine domini anni MCCCXXVII. del / mese / di febraio si / difigho et cominciо questa / chapella per bivigliano et bartolo et salvestro Manetti et per Vanni et Piero Bandini de Baroncelli / a onore et reverentia del nostro Signore iddio et della sua madre / beata Virgine Maria Anu(n)ziata al chui onore havemo chosi posto nome, / p(er) rimedio et salute delle nostre anime et di tutti i nostri morti.[2]

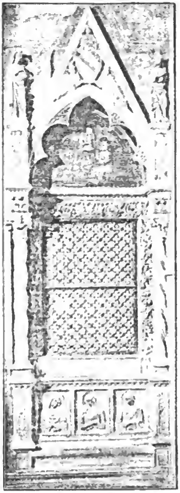


Abb. 29.

Zum erstenmale ist der Versuch gemacht, die Inschrift daselbst organisch in den Gesamtbau einzureihen, bald sollte an ihre Stelle auch in Florenz der Tote selbst treten.

Das ganze Monument war aufs reichste mit Farbe ausgeschmückt, die erhabenen Ornamentteile auch die Flügel und Gewandungen der Figur ganz mit Gold überzogen, der Grund derselben anscheinend dunkelblau getönt. — Reiche Farbspuren sind noch an den mannigfach profilierten, zierlich gewundenen Säulen der der Kapelle zugewendeten Fassade zu bemerken; dunkelblau scheint auch der Reliefgrund des Sockels gewesen zu sein.

Die Datierung des Grabmals steht nicht genau fest. Der Inschrift zufolge wäre es 1327 oder besser, weil das Neujahr auf den Verkündigungstag den 24. März fällt, 1328 errichtet worden. Da aber die Kapelle del Sacramento nach den Berichten des Migliore erst am 24. Dezember 1333 begonnen und am 7. August 1338 vollendet wurde, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Inschrift des Grabmals einen epigraphischen Irrtum enthält und die Errichtung anstatt 1328, 1338 oder gar erst 1348 zu setzen ist.[3]

Was nun die künstlerischen Ausführungen und die Details betrifft, so meinte

---

[1] Die Inschrift bei Moisé op. cit. S. 147 veröffentlicht, ist, mit einigen Korrekturen versehen, hier neu abgedruckt; sie ist auch sprachlich nicht uninteressant.

[2] Die Inschrifttafel wird von zwei kleinen Engeln gehalten. Der eine trägt anscheinend einen Granatapfel, der andere ein Schwert. Zum erstenmal findet sich hier ein Motiv, das von Donatello ausgebildet, das ganze Quattrocento hindurch am Grabmal verwandt wurde.

[3] Siehe Moisé op. cit. S. 147. Es war mir nicht möglich diese Stelle nachzuprüfen, doch lässt die Fassung bei Moisé nur schwer einen Zweifel aufkommen.

Reymond[1] auf Grund stilistischer Verwandtschaften mit sieneser Architekturen, den sienesischen Meister Tino[2] da Camaino als Urheber des Monumentes nennen zu dürfen. Bei einem Vergleiche der beglaubigten Werke Tinos mit vorliegendem Grabmal, lassen sich jedoch gerade die wenigsten Stilverwandtschaften auf architektonischem Gebiete finden. Dagegen sind in der Plastik stilistische Analogien mit Werken Tinos unleugbar, so dass ich das Monument seiner Hand gerne



Abb. 30.



Abb. 31.



Abb. 32.



Abb. 33.

zuerkennen würde wenn dies die oben besprochene Datierung des Grabmals nicht unmöglich machte, da Tino bereits 1337 gestorben ist.

Interessant ist die Rankenbordüre (Abb. 31 u. 32), die die Maueröffnung bezw.

---

[1] Siehe Reymond la sculpture florentine (au XIV siècle). Florenz 1897. Seite 162 ff. (La riche bordure, avec des feuillages enroulés à forts reliefs, est tout-à-fait dans le style des colonnes de la porte du Dome de Sienne. Auch die Halbfiguren an dem Sarkophag seien ein spezifisch sienesisches Motiv.

[2] Ob Tino und nicht Lino, siehe Vasari. op. cit. I, 319, Anmerk. 3; über die genaue Schreibweise des Namens siehe auch Jahrb. d. k. pr. Kunsts. IV, S. 118

das Gitter einfasst: sie zeigt noch sehr viele Verwandtschaften mit ähnlichen Wellenranken, die den Taufbrunnen des Baptisteriums zu Pisa schmücken (Abb. 30) und bildet die Vorstufe für jene reizvollen ornamentalen Gebilde am Domportal des Niccolo d'Arezzo (Abb. 33). Sie erscheint als das Mittelglied zwischen jenen älteren und diesem jüngeren für die Geschichte der Ornamentik so wichtigem Werk, nur ist sie lebendiger und naturalistischer in den Details als jene. Trotz leichter und anmutiger Schwellungen des Blattwerkes bewahrt sie aber doch noch etwas von dem tektonischen Charakter der älteren Ornamentik, sodass sie die Schönheit und Feinheit des Schmuckes vom Domportale nicht zu erreichen vermag. Dabei steht sie wie die Ornamentik späterer Grabmäler in stilistischer Hinsicht der Augusteischen Zeit sehr nahe, nur bedient sie sich einer kräftigeren, derberen Formensprache. Mit besonderer Vorliebe wendet sie die für jene Zeit charakteristische fortlaufende Wellenranke an, von der «Seitenschösslinge» abzweigen, die sich ihrerseits wieder um die Hauptranke schlingen; auch das Entspringen aus einem durch Akanthusblätter geschaffenen Mittelpunkt — hier an der obersten Stelle — ist gleichfalls für diese römische Zeit charakteristisch.[1]

In den hier in der Ornamentik zum erstenmale auftauchenden Grotesken ist der Künstler selbständiger verfahren, als in den übrigen Details.

So gebührt diesem Grabmal nicht nur wegen seiner kompositionellen Neuerungen, sondern auch seiner ornamentalen Formen wegen ein würdiger Platz in der Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts. Ein eigentümliches Gebilde, das zwischen Gotik und Renaissance hin und her schwankt. Sein Meister ist keine starke Natur gewesen, dem es wie etwa Arnolfo geglückt wäre, in subjektiver Verwertung der gotischen und antiken Formen deren Gegensätze zu einer neuen charakteristischen Einheit zu verbinden. —

Dies sind die wenigen heute noch erhaltenen Beispiele von Wandnischengräbern. Sie besassen die grösste Bedeutung für die Entwicklung des florentinischen Quattrocentograbmals.

b) Das Konsolengrabmal.

Das Konsolengrabmal, «sepolcro in aria» oder auch «sepoltura rilevata»[2] genannt, kommt in Florenz nur im Trecento zur Anwendung. Seine älteste und einfachste Form bildete der auch anderwärts häufig vorkommende, hoch an der Wand auf Konsolen stehende Sarkophag. Das früheste Beispiel hierfür auf florentinischem Boden ist das Grabmal des Falconieri[3] (Abb. 34), eines der sieben Gründer der S. S. Annunziata, im Klosterhof der Kirche aufgestellt. Falconieri starb 1341 und somit ist das Grabmal in dieser Zeit entstanden.

Ueber plumpen Konsolen ruht auf rohgemeisselten Löwenköpfen der rechteckige Sarkophag. Die drei Felder der Stirnseite von vier schmucklosen Pilastern,

---

[1] Besonders interessant ist ein Vergleich der Ornamentik dieses Grabmals mit der unter Nr. 70 u. 69 im Museo Laterano in Rom hängenden Friesplatte. Die Formen sind im einzelnen derber und schwulstiger und in dieser Hinsicht wieder dem mit Nr. 70 gekennzeichneten Stück ebendort verwandt. Zweifellos haben solche antike Reste die Vorbilder abgegeben.

[2] Nach Burckhardt, Gesch. d. Ren. S. 282 aus Sansovino, Venezia, fol. 5, 6.

[3] Ueber Falconieri siehe Riccha, op. cit. Tom. VIII, S. 27 ff. über seinen Tod S. 83. Das im nachfolgenden genannte Datum ist ebendort aus den Konventsarchiven der S.S. Annunziata publiziert.

die einen niedrigen Giebel tragen, gebildet, schliessen die Wappen der Familie ein.[1] Auf einem schmalen Streifen über diesen steht die Inschrift:

Sep. providi viri clarissimi de falconieriis, qui pro remedio anime sue fundari, hedificari, et compleri fecit tutam presentem ecclesiam.

Die Kopfseite des Sarkophages ziert ein schmuckloses Kreuz. Ein einfaches, giebelförmiges Dach schliesst das Ganze ab. Ueber seine Details lässt sich bei dem Mangel jedes ornamentalen Schmuckes nur wenig sagen. Die Architekturteile sind flach und ohne jedes Verständnis für das Organische und die Verhältnisse gegeben. Das Ganze zeichnet sich durch eine seltsame Härte und Einfachheit aus. Die trutzigen Gestalten der Falken, die derben Köpfe brüllender energisch nach oben blickender Löwen, steigern den düstern Ernst des Gesamteindrucks: ein charakteri-

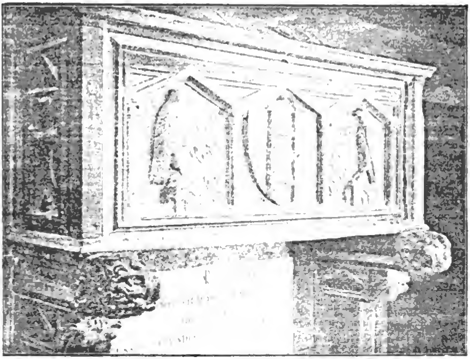


Abb. 34.

stisches Produkt jener Zeit, in der jedes Wohnhaus einer Festung glich, und Dolch, Schwert und Gift das furchtbare Szepter über das herrenlose, zerrissene florentinische Staatswesen schwangen.

Reicher an plastischem Schmuck ist das sonst ähnlich gestaltete Grabmal des Gastone della Torre (Abb. 35),[2] nur dass hier der Sarkophag auf der leicht gebogenen

[1] In dem mittleren eine aus quadratischen Rauten zusammengesetzte Leiter In den beiden Seitenfeldern (der Stirnseite) je ein Falke, auf einem kleinen Tempel stehend; aus dem Boden wächst eine Ranke hervor.

[2] Burckhardt, Cicerone gibt irrtümlich B. della Torre als Inhaber des Grabmals an, Moisé op. cit., S. 208 spricht von Gastone della Torre da Milano, um den es sich auch wirklich handelt. Er wurde im Jahre 1308 Bischof von Mailand durch Clemens V., Giovanni XXII. machte ihn zum Patriarchen von Aquileja, darauf kam er nach Florenz, wo er der Guelfenpartei angehörte; durch einen Sturz vom Pferde starb er am 8. August des Jahres 1317; siehe Ughelli. Italie Sacr. V, ferner Moisé S. 204. Anmerk. 1. Ueber die bedeutsame Rolle, die die Torres bei dem Zuge Heinrichs VII. im Jahre 1310—12 spielten, siehe deutsche Zeitschrift für Geschichtsw. B. 1889, S. 97 ff. Obwohl älter als das Grabmal des Falconieri ist das Monument der reicheren Komposition halber erst nach diesem besprochen worden; siehe auch Gozzini op. cit. pag 54.

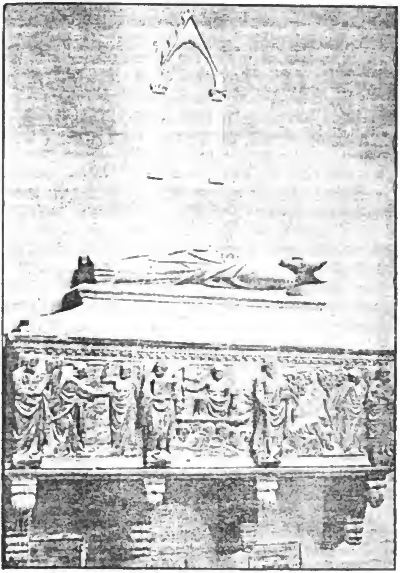


Abb. 35.



Abb. 36. Sarkophagschmuck des Grabmals des Petroni im Dom von Siena.

Dachschräge die Figur des Toten trägt. Aus dem Jahre 1317 stammend, ist das Monument das älteste Trecentograbmal in Florenz. Es steht heute nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz im Chor der Kirche, sondern im Klosterhof von Santa Croce.[1] Die Stirnseite des Sarkophages ist durch die Statuen der vier Evangelisten in Felder geteilt, die mit Reliefs geschmückt sind, in denen die Auferstehung Christi, der ungläubige Thomas und das Noli me tangere dargestellt ist. Biblische Szenen: «Die Frauen am Grabe» und «Johannes weist zwei Männer auf Christus hin» zieren die beiden Felder der Seitenteile des Sarkophages. In dieser Anordnung erscheint der plastische Schmuck als ein symbolischer tröstender Hinweis auf das Jenseits.

Die unscheinbare, in die Wand eingemauerte Aedikula, die wohl ehemals die Statuette der Madonna in sich schloss, ist der einzige unbedeutende Anklang an das pisanische Monumentalgrab des Arnolfo di Cambio, der auf florentinischem Boden vorkommt. Dass es ehemals vielleicht mit einem ähnlichen Bogen versehen war, wie ihn einzelne Professorengräber in Bologna[2] aufweisen, ist, da sich keine Ansatzspuren des Bogens nachweisen lassen, ausgeschlossen. Eine Verbindung dieses Bogens mit dem Sarkophag scheint überhaupt nicht bestanden zu haben. Vielmehr ist diese Aedikula nur, auf einer kleinen Konsole ruhend, in mässiger Höhe über dem Grabmal eingelassen gewesen.

Dies Motiv findet sich meines Wissens nur an einem einzigen Grabmal wieder: an dem des Kardinals Riccardo Petroni im Dom von Siena (siehe Abb. Nr. 36) aus dem Jahre 1313. Dort ist über dem Grabmal eine kleine Aedikula auf einer Konsole ohne organischen Zusammenhang mit dem übrigen Monument angebracht. Freilich ist dieser Mangel für das Auge des Beschauers kaum bemerkbar, da das Grabmal sehr hoch oben an der Wand errichtet ist und deshalb die darunter befindlichen Architekturen diese Aedikula zu überschneiden scheinen. Aber nicht nur dies Motiv, das der Meister des Torremonumentes in recht unglücklicher Weise anbringt, ist von dem genannten Grabmal übernommen, sondern auch sämtliche Kompositionen sind bis ins kleinste Detail hinein kopiert. Freilich ist diese Kopie eine solch oberflächliche und verrät eine derartige unbeholfene plumpe Hand, dass ich nicht begreifen kann, wie man neuerdings die übrigens schon von Reymond ausgesprochene Hypothese hat wiederholt aufstellen können, beide Denkmäler seien von ein und derselben Hand.[3] Freilich besteht ein nicht zu leugnender Zusammen-

[1] Siehe Moisè, S. 208; bei dem Transport in den Kreuzgang, der vielleicht schon zur Zeit der Errichtung der Fresken im Chor erfolgte, ist das Grabmal anscheinend teilweise zerstört worden.

[2] Die Professorengräber von Bologna sind hinsichtlich ihres architektonischen Teiles eine Abart der pisanischen. Die kleine Aedikula mit der Madonna über einem das Grabmal überspannenden Bogen, darauf die thronende und lehrende Gestalt des Professors, ist für das bolognesische Grabmal charakteristisch. Cellino di Nese hat sie den frühesten der erhaltenen Denkmäler zufolge im Jahre 1337 am Grabmal des Cino de Sinibaldi im Dom von Pistoja angewandt. Ueber ihn siehe Archivio storico dell arte, Serie II, 1 1895, S. 268 ff.; ferner Burckhardt, Cicerone II. 2, S. 395. Vorgebildet ist diese Form am Grabmal des Riccardo Petroni im Dom von Siena aus dem Jahre 1313, das ich Tinos Hand zuerkennen möchte, und dann im Grabmal Heinrich VII. (Rekonstruktion Archivio storico, Serie II, 1, 1898, S. 181) gewesen. Durch Tino ist diese Komposition dann auch nach Neapel gelangt und dort die beliebteste geworden.

[3] Siehe Brach op. cit. S. 93. Schon die Reliefbildung ist eine verschiedene. Der Meister des Petronigrabmals weiss die Gestalten plastisch abzurunden, wozu er auch die Faltung des Gewandes ausserordentlich geschickt zu benützen versteht. Diese ist in einem ruhigen und eleganten Fluss aufs innigste mit dem Körper verbunden, jedes Detail bis ins kleinste scharf und deutlich herausgearbeitet. Die Drehungen und Bewegungen der Körper zeugen von einem ausserordentlich feinen Verständnis für das Anatomische. Der «Meister» des Torregrabmals dagegen gibt seine Gestalten in ganz flachem Relief, wobei er besonders stark das Kontour betont. Das Gewand klatscht eng an den Körper an (ähnlich wie bei manchen Figuren an der Fassade des Domes von Orvieto): die Formen sind verschwommen gegeben, ohne Verständnis für die Reliefwirkung. In den Bewegungen wie in Details erscheint er flüchtig

hang zwischen den beiden Werken, aber dort macht sich der Meister und hier der Handwerker geltend. Vielleicht lässt sich dieser Zusammenhang dadurch erklären, dass der Meister des Gasdiagrabmals am Petronimonument mitgearbeitet hat und in der Tat lassen sich hier deutlich zwei Hände unterscheiden: die des Meisters, der die weithin sichtbaren Teile der Sarkophagreliefs und die Engelsfiguren gemacht hat, und die des Handwerkers und Gehülfen, der die weniger bemerkbaren Skulpturen gearbeitet hat, wie beispielsweise die ganz versteckt liegende Grabfigur, die Statuen der Maria mit Kind und der Heiligen, die für den Untenstehenden kaum sichtbar waren. Diese Figuren in ihrer Plumpheit und verständnislosen Wiedergabe des Körpers und der Gewandung könnten gut von dem Meister des Torregrabmals sein. Das Monument hat zweifellos Aufsehen erregt und vielleicht hat der Meister in Florenz selbst einen Auftrag für das Grabmal erhalten. Wir müssten dann annehmen, dass er wegen Mangels an Zeit die bereits vorhandene Zeichnung für den plastischen Schmuck seinem Mitarbeiter übergab, der nur in den Prophetenstatuen auf Wunsch des Bestellers eine Aenderung vornahm. Jedenfalls hat dieselbe Hand, die die Sarkophagreliefs des Petronigrabmals gemacht hat, hier nicht den Meissel geführt. Der Bildhauer, der von Siena hergekommen sein mag und vielleicht an den Reliefs am Dom zu Orvieto mitgearbeitet hat, ist eben nichts weiter als ein guter Handwerker gewesen, für dessen Können dies Monument immerhin eine anerkennenswerte Leistung war. Möglich, dass diesem selbst der Auftrag zuteil wurde und er sich dann an das Werk seines Meisters hielt.

Das Grabmal des Bischofs Orso im Dom von Tino da Camaino (Abb. 34) aus dem Jahre 1336[1] zeigt, wie man das bolognesische Motiv des thronenden Professors für einen geistlichen Würdenträger modifizierte. Es ist zugleich das älteste Beispiel des sitzenden Toten in Florenz. Denn nicht der Lebende oder der in selbstbewusster Haltung dozierende, sondern der Tote, ist hier seltsamerweise sitzend dargestellt. Der Bischof scheint eben auf dem Stuhle vom Tod überrascht worden zu sein. Müde schliesst sich das Auge, das Haupt senkt sich leicht auf die linke Schulter herunter, die eben noch gefalteten Hände lösen sich, sie werden im nächsten Augenblick auf den Schoss kraftlos niedergleiten: eine der ältesten Darstellungen des von Lessing verurteilten «Transitorischen» in der Freiplastik. Im vorliegenden Falle schliesst man

und kraftlos. Man vergleiche einmal die fast königliche Gestalt Christi an den Reliefs des Petronimonumentes, die dem Sarkophag entsteigt, und sehe was am Torregrabmal hieraus geworden ist: ein gutmütiges, dickes Väterchen, dem das Heraussteigen aus dem Sarkophag recht schwer wird. Auch ist hier an Stelle des kraftvollen bis in jedes Blatt hinein wirklich empfundenen Lebens der beiden Bäume in dem Noli me tangere eine mehr schematische wie ornamentale Formengebung getreten. Am lehrreichsten ist der Vergleich der Christusstatuen in dem Noli me tangere. Hier zeigt sich der Meister des Petronimonumentes von der besten Seite in der Wiedergabe momentaner Bewegung. Der Unterkörper hat sich bereits von Magdalena abgewendet, die Füsse schreiten aus, indem der Blick voll Mitleid an der knieenden Gestalt haftet; der Oberkörper ist dieser raschen Bewegung der Füsse noch nicht ganz gefolgt, und noch halb zur Seite gewendet, die linke Schulter hochgezogen: ein ganz ausgezeichnetes Kontrapostum des Körpers. Nun vergleiche man damit die lahme und geistlose Figur Christi am Torregrabmal! Sie ist ganz en face gegeben und der «Künstler» sieht von einer Drehung in der Bewegung ganz ab; die Schulter aber, die in seinem Vorbilde nur leicht gehoben, zieht er fast bis an die Nase hinauf. Schliesslich sei noch auf die verschwommenen Formen der schlafenden Kriegsknechte bei der Auferstehung und die detaillierte Modellierung derselben an dem Petronigrabmal aufmerksam gemacht. Die Darstellung dreier am Boden liegender und im Bilde sich überschneidender Kriegsknechte im Relief ging offenbar über das Können des Meisters vom Torregrabmal hinaus. Er hilft sich, indem er die mannigfach durcheinander geschobenen Gliedmassen zweier Krieger aber so verschwommen gibt, dass man sich nicht sofort im klaren ist, ob zwei oder mehrere Soldaten dargestellt sind. Auch der Vergleich der Magdalenafiguren wiederholt nur das Gesagte.

[1] Siehe Burckhardt, Cicerone II, 1. 2, 102 f. und S. 395. Ueber Tino da Camaino und seine Werke, siehe Archivio storico dell arte, Serie II, 1. 1895, S. 177 ff. Fabriczy weist darauf hin, wie lediglich künstlerische Momente bei der Auswahl des Meisters den Ausschlag gaben, und dass Tino die Grabdenkmäler der beiden Todfeinde Heinrichs VII. und des Bischofs Orso zu meisseln den Auftrag erhielt. (s. Jahrbuch d. preuss. Kunsts. 20, S. 15).

sich dem Urteil des grossen Kritikers gerne an, und doch ist dieser realistische Versuch ein Wort der Anerkennung wert. Eine eigentümliche Ehrung, die dem tapferen Bischof, dem Verteidiger von Florenz gegen Heinrich VII., zuteil wurde! Das ihm von Staatswegen errichtete Grabmal sollte zugleich ein Denkmal sein, und so kam man zu diesem originellen Zwitterding. Seltsam, dass zu einer Zeit, da man im Norden und Süden die freiplastische Gestalt des Lebenden längst zur Darstellung gebracht hatte, in Florenz, selbst da, wo man sich an solche Vorbilder anlehnte, die Verherrlichung des Individuums im Grabmal innerhalb so bescheidener Grenzen sich vollzog. Wie sehr gerade diese Mässigung in der künstlerischen Ausgestaltung des Grabmals der Entwickelung desselben in Florenz zu statten kam, wird noch später zu zeigen sein.



Abb. 87.

Das Monument selbst bildet gleichsam die Basis für die thronende Figur, die sich mit dieser zu einem dreieckigen Aufbau zusammenschliesst. Die Reliefs des Sarkophages, der von den Wappen der Familie flankiert und von Löwenköpfen getragen wird, schildern den Empfang des Verstorbenen im Himmel: von der Jungfrau, der ein Engel die Schleppe trägt, geleitet, nähert er sich knieend dem Thron Christi, hinter dem die vier Apostel stehen.[1] Zu beiden Seiten dieser Szene stehen Gruppen von Engeln, die dem Ankommenden in Bewunderung ihre Devotion erzeigen.

Das Ganze ruht auf drei mit Akanthuslaub geschmückten Konsolen, die durch zwei Rundbögen verbunden sind und in einem kräftigen Konsolengesimschen nach oben ihren Abschluss finden. In dem mittleren Bogenzwickel steht der Engel des Gerichts auf einem Drachen, links gewahrt man die freudigen Gesichter der Seligen, rechts die mit Totenköpfen versehenen Gestalten der Verdammten.

Man sieht, die religiösen Darstellungen haben hier einen innigeren und ausschliesslicheren Bezug zu der Person des Verstorbenen, als das früher der Fall war.

[1] Der dem göttlichen Throne zunächst stehende Apostel lässt deutlich das Vorbild eines antiken Homerkopfes erkennen.

In Pisa ist hinsichtlich der Auswahl und Anordnung dieser Szenen das Grabmal des Simone Saltarelli dem des Orso verwandt; aber bei letzterem thront über dem Ganzen der Tote und den religiösen Darstellungen obliegt nur die Aufgabe, die Basis dieses Thrones zu zieren. Zudem erscheint der Verstorbene nicht mehr als kleine Figur bescheiden in einer Ecke, sondern wie ein Fürst, empfangen von der Schar der Engel, und die Hüter des göttlichen Erbes auf Erden, die Apostel, drängen sich um den Thron des himmlischen Herrschers, um Zeuge an der ehrenvollen Aufnahme eines so würdigen Ankömmlings zu sein.

Eine einheitliche Wirkung erreicht das Ganze, ähnlich wie die frühen römischen Cosmatengräber, lediglich durch die Verhältnisse seiner Teile. Ohne eigentliche Verwendung der Architektur, zeigt das Grabmal doch einen feinen architektonischen Sinn in der einfachen Logik seines Aufbaues. Tino da Camaino gilt jetzt nach einer Inschrift an der inneren Kirchenwand[1] als sein Meister: dieser Sienese hat, wenn ihm wirklich all die zugeschriebenen Monumente gehören, eine ganz erstaunliche Menge der verschiedenartigsten Kompositionen geschaffen und einen anerkennenswerten Erfindungsreichtum besessen. Neben den schon genannten hatte er ja auch in Neapel viele Denkmäler errichtet[2] und dort durch seine reiche Tätigkeit den Typus des Trecentograbmals im wesentlichen bestimmt. Neuerdings hat nun Supino[3] auch das Monument des Tedici Aliotti[4] (Abb. 38) in Santa Maria Novella ihm zugeschrieben.

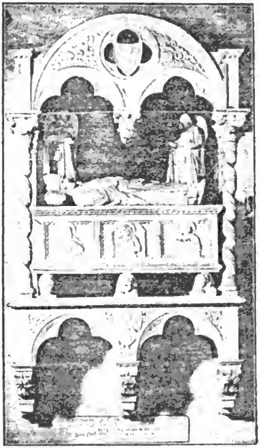


Abb. 38.

Die mit Akanthuslaub geschmückten Konsolen, die durch je einen Dreipass einschliessende Rundbögen überspannt sind, bilden einen Unterbau, über dem der auf Löwenköpfen ruhende Sarkophag sich erhebt. Dieser trägt die Gestalt des Toten, die hier steif und unvermittelt, ohne Bahrtuch, nur den Kopf von einem Kissen gestützt, darauf zu liegen kommt. Zu Häupten und Füssen des Leichnams stehen trauernde Engelsgestalten[5] mit Weihrauchgefässen. Die Stirnseite des Sarko-

[1] Vasari Milanesi, S. 432, Anmerk. 1. Burckhardt, Cicerone II, 1. 2, S. 395 c; ferner Archivio storico dell' Arte, Serie II, 1, 1895, S. 177 ff.

[2] Siehe Vasari Milanesi, S 432, Anmerk. 1, Abs. 2 im Archivio storico dell' Arte II, 1895 S. 180 ff.

[3] Siehe Archivio storico dell' Arte, Serie II, 1. 1895, S. 178.

[4] Tedici Aliotti hatte sich besondere Verdienste um Santa Maria Novella erworben, siehe Wood Brown op. cit., S. 125; er starb am 7. Okt. 1336. Das Todesdatum gründet sich auf die Notiz eines Klosterbuches der Frate von Fiesole, die schon von Rosselli in seinem Sepoltuario erwähnt wird, siehe Vol. I, fol. 34 f.

[5] Diese erscheinen hier zum erstenmal, sind aber wohl kaum eine Erfindung Tinos, da sie in Norditalien schon früher vorkommen. Am Brancaccigrabmal wird bekanntlich dies Motiv von Donatello und Michelozzo in die Renaissance übersetzt; ebenso werden die Löwen, die als Sarkophagträger dienen, vom Meister des Brunigrabmals übernommen.

phags schmücken in quadratischen Medaillons die Reliefs des Eccehomo, der Maria und des Johannes. Das Ganze wird von einem auf vier Säulen ruhenden Aufsatz überdeckt: die beiden vorderen, unschön gewundenen Säulen mit plumpem Knospenkapitäl steigen hart neben dem Sarkophag von dem Konsolenunterbau über einer verkümmerten Basis auf und tragen einen Rundbogen, der nach unten in zwei Dreipässe ausgeht. Diese endigen in der Mitte in einem Kapitäl, das ohne Stütze gar bedenklich über der Gestalt des Toten schwebt und den schwerfälligen Eindruck des Ganzen steigert.

Das Wappen des Aliotti, ein aufrecht stehender Löwe, ist zweimal, oben in dem Vierpassmedaillon des Giebels und in dem mittleren Zwickel der Bögen des Konsoluntersatzes, angebracht. Die Inschrift ist unzusammenhängend mit dem Ganzen unter dem Grabmal in die Wand eingemauert: D(o)m̄(in)o Thedici de Aleoctis D.(omini) neri f.(ilii) ex Vicednis Flor. Magnatibus Episcopq. Fesulani qui obiit anno d(omi)n̄i 1336 men. ottob.

später hinzugefügt: dann
Robertus vicedn̄s de Cortigianis Michaelis fil.
consorti suo ad eius mausoleum
mem.(oriam) p.(oni) m.(andavit) MDCLIII. —[1]

Was den geringen architektonischen Teil betrifft, so kann man in einzelnen Gesimsbildungen, wie der Krönungs- und Fussleiste des Sarkophags mancherlei Aehnlichkeit mit dem Grabmal des Orso finden; allein derartige Formen kehren auch an andern Denkmälern wieder. Jedenfalls scheinen mir, namentlich nach einer Betrachtung der beiden stehenden handwerksmässigen und plumpen Engelsfiguren die stilistischen Indizien nicht überzeugend genug für eine Zuschreibung des Monumentes an Tino da Camaino. Abgesehen von der technischen Sauberkeit seiner Ausführung gehört dies Monument zu den unerfreulichsten Erscheinungen des florentinischen Trecentograbmals. Ihm fehlt gerade das, was an den vorangegangenen Werken namentlich dem Orsomonument lobend hervorgehoben werden musste: der Sinn für die architektonischen Verhältnisse. Eine neue Hypothese zur alten habe ich nicht hinzuzufügen.[2]

Das nebst dem Corsinimonument schönste Grabmal des Trecento hat der Mann inne, der zu den ruhmbegierigsten Menschen seiner Zeit gehörte; ein Parvenu, der sich geschickt mit dem Weihrauch der literarischen und politischen Grössen zu umgeben wusste, und dessen Ehrgeiz auch teilweise seine Befriedigung in der Ausführung grossartiger Bauwerke fand. Seine Person, mag sie auch in unserer Zeit nicht selten sein, ist durch den Rahmen, der sie umgibt, zu interessant, als dass hier so rasch über sie hinweggegangen werden könnte. Sie ist ein geradezu klassisches Beispiel für die oft in den seltsamsten Typen erscheinende Ruhmsucht

---

[1] Inschrift veröffentlicht auch bei Riccha op. cit. III.' Santa Maria Novella S. 74 stimmt jedoch nicht mit dem Original überein. — Siehe Rosselli, Vol. I. fol. 34 v. Die alte Inschrift ist verloren gegangen.

[2] Diese Grabmalsform ist von Siena ausgehend für das nördliche wie südliche Italien von Bedeutung gewesen. In Cortona ist das Grabmal der Santa Margaritha in Santa Margaritha datiert 1362. (nach Burckhardt dem Angelo und Francesco di Pietro aus Cortona zuzuschreiben) ganz ähnlich dem des Aliotti im Aufbau, in den stilistischen Einzelheiten jedoch durchaus von ihm verschieden. Für Rom sollte dieser Grabmalstypus noch eine besondere Bedeutung im Quattrocento gewinnen, wie noch im folgenden bei der Behandlung der römischen Periode des florentinischen Grabmals zu zeigen ist.

der Zeit, in der man so eifrig bestrebt war, ein dies kurze Leben überdauerndes, unvergängliches Denkmal zu errichten. — Voigt gibt die treffendste und prägnanteste Beschreibung,[1] von der ich hier einen Teil wörtlich folgen lasse: »Die Acciaiuolis vermittelten lange den Geldverkehr zwischen Neapel und Florenz, ihre Besitzungen erstreckten sich später über Athen, Theben, Korinth. In der Grabschrift wird Niccolò als Herzog von Jerusalem bezeichnet. Mit ihm begann der Glanz der Familie, der sich unter seinen Nachkommen besonders Piero di Neri Acciaiuoli noch steigerte.[2] Niccolò war 1310 geboren, 1365 gestorben, er war ein politischer Abenteurer, für den in der heimischen Republik kein Platz war, der aber am Hofe der Königin Johanna durch Gewandtheit, Reichtum und Grossartigkeit des Auftretens die Stellung eines bedeutenden Ministers erworben hatte. Von Geiste umsichtig und fein genug, um eine höfische Rolle auch unter Wechseln und leichtfertigen Ränken aller Art durchzuspielen, glänzte er zumal in den Künsten der vornehmen Repräsentation, von einem grossen Gefolge und einer Pracht umringt, der er klug den Schein zu geben wusste, als diene sie nur der Ehre seiner königlichen Majestät. Seine Bildung war von der Art, wie man sie unter dem florentinischen Adel nicht selten fand. Ihm fehlte die Kenntnis der lateinischen Sprache, aber er wusste diesen Mangel zu decken, indem er auch für die Philosophen und Dichter des Altertums eine tiefe Verehrung zur Schau trug und in Briefen und Reden mit Sentenzen aus Valerius Maximus oder Seneca und Anspielungen auf das klassische Altertum um sich warf, wie er dergleichen aus Gesprächen mit Männern von Bildung auffing. Er brachte Bücher zusammen und zierte damit seine Schlösser bei Florenz, wollte sie auch dem Karthäuserkloster daselbst, das er erbaute, zum allgemeinen Gebrauch stiften. Boccaccio schildert ihn in seiner Invective, freilich in bösem Aerger, wie er sich bisweilen unter die Gelehrten setze und hier wieder Worte fallen lasse, die ein wenig



Abb. 39.

---

[1] Siehe die Wiederbelebung des klassischen Altertums von Georg Voigt, I B. 2. Aufl. Berlin 1880; ferner Matteo Palmieri, bei Muratori, Rer. Ital. Script. T. XIII, p. 1197 und p. 1202 ff., die übrige Literatur ist bei Bigazzi, op. cit. zusammengestellt, Nr. 6587—69 und 6317; aus neuerer Zeit die kleine sehr ausführliche Monografie des Tanfani »Niccola Acciaiuoli« 1863; über die Familie der Acciaiuoli, siehe Vite di uomini illustri del Secolo XV. scritte da Vespasiano da Bisticci. Bologna 1892. Volume secondo S. 24 ff.

[2] Siehe Vite di uomini illustri, scritte da Bisticci 2, S. 240.

nach «Grammatik» schmecken, wie er sich absichtlich mit einem Buche in der Hand sehen oder einige Verse vorlesen lasse und von seinen gesammelten Büchern spreche, als habe er sie gelesen.» «In seiner brennenden Ruhmbegierde wünschte der Seneschall vor der Nachwelt wie als ein Waffenheld, als Spender grossartiger Bauwerke, so auch als Freund der Gelehrsamkeit und Musen, ja selbst als Dichter zu erscheinen.»

Diese Eigenschaften sind zwar nicht alle an seinem Grabmonument (Abb. 39) zum Ausdruck gebracht, aber immerhin weiss es in dem geweihten Raume der Kirche mit seinem ausserordentlichen Farbenreichtum von einem bis dahin im Grabmal ungewohnten Luxus zu erzählen.[1] Ein prächtiger Rahmen umgibt den Toten, der auf einer kleinen von einem reichgesäumten Tuche überdeckten Bahre liegt. Seinen Körper umhüllt eine glänzend goldene Rüstung, während über Haupt und Schultern eine Mönchskutte fällt: dieselben Widersprüche hier wie im Leben. Der auf zehn niedrigen Säulchen ruhende Baldachin, der sich über der Figur des Toten aufbaut, erinnert deutlich an das Vorbild pisanischer Grabmalsformen, wie sie uns bereits im Monument des Simone Saltarelli begegnet sind: dasselbe trapezförmige Dach hier wie dort, elegant an den Gräten geschwungen und oben durch ein kräftiges Gesims mit aufrechtstehenden Akroterien abgeschlossen. Gotische Fialen zieren hier die Ecken, wo dort heilige Gestalten stehen und an Stelle der kleinen figürlichen Darstellungen des mittleren Feldes des Daches ist ein recht lebendig gearbeiteter Löwenkopf getreten. Das Ganze steht auf acht paarweise sich überkragenden Konsolen, die durch drei in Fünfpässe ausgehende Rundbögen verbunden sind. Ein hohes ganz nach antiker Art in Architrav, Fries und Kranzgesims eingeteiltes Gebälk schliesst den Unterbau ab, unter dessen mittlerem Bogen die Inschrift steht:

Hic iacet corpus

magnifici militis domini Nichol(a)e Aciaiolis regni Jerusalem et Sicili(a)e magni senesgallis, cuius laudes infra scriptis versibus adnotantur, obiit autem Napoli et demum translatū(m) fuit corpus suum ad hanc ecclesiam, quam vivus (a)edificafit pro salute annim(a)e su(a)e et suorum parentum. —

Unter den Konsolen zieht sich ein weiterer Inschriftstreifen hin, auf dem die Worte stehen:

Gloria militi(a)e, mansuraque fama suorum: offensis alta infundens oblivia l(a)esus: fidus consiliis et ferro in bella tremendus: eloquioque potens. magnum quem clara loigi regna senesgallum videre. Nine trinacris illinc: inclita Jerusalem Christi veneranda sepulcro: quemve tulisse parens gaudet florentia civem: hoc Aciaiolum celebri de stirpe creatus: Sarcophago clausus cineres Nichola reliquit: huius et ecclesi(a)e fundator liber olimpum! Mente petit Christi post annos mille trecentos ad sex undecies octava luce novembris: —

Unter den Konsolenbögen steht im Wappen der Wahlspruch: nescimus, quid petiamus, omnia pro meliori. —

[1] In dem Briefe, den er an seinen Bruder Giacomo richtet, spricht Acciaiuoli von der Einteilung seiner Grabkapelle «La capella della mia sepoltura vollio che si continui, e simile che divisi una abitatione per me, sicome per altra lictera io tò scripto; acciò che se Iddio mi permittesse lo fine delli miei desiderii, sicome à fatto li principii olli mezzi, io trovi alla executione ogni materia preparata», siehe Gaye Carteggio tomo I. S. 57; der Brief ist datiert 6. April 1356.

Der Sarkophag ist ganz verschwunden, ebenso wie alle religiösen Darstellungen; die Kutte, die der Tote trägt, seine Gegenwart an geweihter Stätte, ist Hinweis auf die Gottheit genug. Das Monument ist eben so sehr Denkmal als Grabmal, und in ihm ist ein glücklicherer Ausgleich zwischen beiden als im Orsograbmal gefunden.

Die architektonischen Teile im einzelnen zeigen kräftige, ja derbe Formen, namentlich die Gesimse lassen jede feinere Profilierung vermissen, und doch ist das Ganze nicht plump; es erfreut vielmehr durch einen reichen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel, der durch einen ausserordentlichen Farbenreichtum erzielt wird. Ueberhaupt tritt hier die Farbe zum erstenmal und mehr als an anderen Monumenten in den Dienst der Architektur. Durch sie hat hier das einzelne die richtige Bewertung im ganzen erhalten. So hat besonders der Unterbau, der als Träger des Grabmals einer kräftigeren Betonung bedurfte, eine solche durch die ornamentale Gestaltung des antikisierenden Abdeckungsgesimses erhalten! Ein zierliches Sägebandmuster — auf grünem Grunde abwechselnd weiss und rot — hebt nicht nur den Unterbau gegenüber dem Ganzen besonders hervor, sondern schwächt auch den Kontrast der Horizontalen des Gesimses gegenüber den unvermittelt auflaufenden Vertikalen der Pilaster ab. Diese schmücken energisch um den Kern sich windende Kannelüren und Wülste, die abwechselnd rot und blau getönt sind; ebenso sind die Zahnschnitte der Gesimse hübsch durch rot und blau unterschieden. Die Wandflächen des Hintergrundes zeigen eine tapetenartige Musterung von blauen Lilien auf rotem Grunde. Die verschwenderische Farbenpracht, die die Kapitäle und Säulenbasen, das Akanthuslaub der Konsolen, wie überhaupt alle ornamentalen Teile auszeichnete — die goldene Rüstung des Toten zeigt in dunkler Farbe die Ziselierung nachgeahmt — verleiht dem Ganzen ein höchst reizvolles Aeussere, um so mehr als der architektonische Reichtum, durch die Farbe, die die einzelnen Teile stärker voneinander differenziert, gesteigert ist und die Mängel am organischen Aufbau geschickt verdeckt werden. Nicht eine ernste Feierlichkeit, sondern die ganze lustige Formenfreude des Quattrocento tritt dem Beschauer hier entgegen und zwei jugendliche Schelmenköpfe lachen ihm zwischen den beiden blattgeschmückten Bogenzwickeln des Unterbaus zudringlicher ins Antlitz, als dies bei früheren Monumenten der Fall war.

Wie das Baroncelligrabmal, so ist auch dies Monument in formaler Hinsicht vorbildlich für das Quattrocento geworden. Mino da Fiesole hat in seinem Grabmal des Jacopo von Portugal im Dom zu Fiesole eine ganz ähnliche Komposition bei genau denselben räumlichen Verhältnissen angewandt. —

Das Grabmal mit der umgebenden Kirchenwand zu verbinden, ist schon in den bereits behandelten Trecentodenkmälern in Santa Trinità versucht worden; hier wird das Konsolengrabmal mit der darunter liegenden Wand durch die Gliederung derselben in drei den Bögen jeweils entsprechende Felder organisch verbunden.[1]

Das Grabmal, unzweifelhaft in seiner Form auch hier durch das niedrige Gewölbe der Kapelle, in der es seine Aufstellung gefunden hat, bedingt, stellt mit dem gleich zu behandelnden Corsinimonument den Höhepunkt des florentinischen

[1] Die Gliederung der unteren Wand ist später teilweise übermalt worden; ebenso sind natürlich die Malereien zu den beiden Seiten des Grabmals aus späterer Zeit.

Trecentograbmals dar, eine in gewissem Sinne klassische, originale Vollendung des Typus des Konsolengrabmals. Wenn auch eine Anlehnung an das pisaner Vorbild unzweifelhaft stattgefunden hat, so zeigt es doch in der Art seines Aufbaues eine selbständig schaffende Künstlerhand, die dem Schöpfer des Aliottimonumentes in jeder Hinsicht weit überlegen ist. Es hat deshalb auch nicht an Leuten gefehlt, die das Grabmal dem Andrea Orcagna selbst, dem bedeutendsten florentinischen Baumeister der damaligen Zeit, zugeschrieben haben. Die Anhaltspunkte, die die Plastik an andern Grabdenkmälern zur Bestimmung des Meisters zu geben vermag, sind hier sehr gering, und so ist man allein auf die spärliche

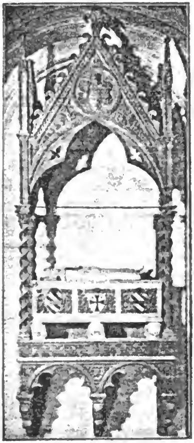


Abb. 40.



Abb. 41.

Architektur für stilistische Vergleiche angewiesen. Es findet sich jedoch kein Portal und keine Nische in Florenz, die mit den Details dieses Monumentes irgendwelche Verwandtschaft aufweisen. Man ist nach der schweren und doch nicht ungefälligen Form des Grabmals am ehesten versucht an Andrea Orcagna zu denken, umsomehr als ein Teil des Klosters selbst vielleicht von ihm erbaut ist und sich zudem auch einige Verwandtschaften namentlich hinsichtlich der Gesimsbildungen, der Pilaster u. s. w. mit den einzigen beglaubigten[1] Werken Orcagnas finden lassen. Aber dort atmet jedes Detail eine solche Kraft und Frische gegenüber

[1] Siehe Vasari I, S. 606; über die Schreibweise seines Namens ebendort. S. 593.

unserem Monumente, dass es dennoch unmöglich ist, dieselbe Schöpferhand anzunehmen. Man könnte vielleicht an eine Zeichnung des genannten Meisters denken, nach der einer seiner Schüler das Monument ausgeführt hätte, wie uns dies ja öfters, beispielsweise für die Loggia dei Lanzi, bezeugt ist. Dass man sich bei dem Grabmal der Angehörigen einer der reichsten florentiner Familien, die so ausserordentlich viel auf Ruhm und Prunk hielt, an einen untergeordneten Künstler gewendet hat, erscheint von vorneherein unwahrscheinlich. Die einzig nähere stilistische Verwandtschaft mit florentiner Werken, die ich fand, führt allerdings auch in die Nähe Orcagnas, nämlich zu seinem bedeutendsten Schüler, Simone di Francesco Talenti, von dessen Hand oder vielleicht nach dessen Zeichnung das Grabmal ausgeführt zu sein scheint. 1366 ist es errichtet, 1367 schmückte Francesco Talenti die für die Geschichte der Ornamentik so bedeutungsvollen Fenster an Or San Michele. Nicht nur die kräftigen Formen der Gesimse finden sich hier, sondern auch dieselben Säulchen mit denselben Kapitälen sind in dem Rundfenster angebracht. Ferner ist das Motiv der Verbindung lachender Gesichter mit reichem Blattwerk hier in ganz derselben Weise verwandt und den Masken des Grabmals geben die hier zur Darstellung gebrachten an Frische und Originalität der Empfindung durchaus nichts nach. Vielleicht musste der damals vielbeschäftigte Architekt sich auf die Anfertigung einer Zeichnung beschränken, das Grabmal aber in seiner Werkstatt von Schülerhänden anfertigen lassen.

Das letzte und schönste Monument dieser Gruppe ist das Grabmal des Thomaso Corsini[1] (Abb. 40) ein Jahr später 1367 errichtet. Die lokale Tradition nennt auch hier Andrea Orcagna als Meister.

Ganz ähnlich wie bei den im vorhergehenden betrachteten Denkmälern ruht auch hier das Monument auf drei sich überkragenden Konsolenpaaren, die durch Bögen verbunden sind. Ueber diesen zieht sich ein breiter Gesimsstreifen hin, der die Inschrift trägt:

hoc de corsinis tegitur sub marmore thomas
moribus insignis et clara stirpe beatus
eximius doctor celebrato dogmate legum
prebuit hic patrie meliores inclitus annos
in qua sepe tulit cunctos sublimis honores

moxq. senex tota xp̄o semente dicavit
virginis ecclese miles mundumq. relinquens
ecclesie presentis opus fabricamq. domosq.
fundavit sacris habitanda sororibus istis
obiit in MCCCLXVI die XXIII mensis februarii[2]

Ueber diesem Unterbau erhebt sich ein schlanker, ausserordentlich hoher Baldachin in der Form einer gotischen Aedicula, in deren Sechspassmedaillon die segnende Gestalt des Erlösers erscheint und die die Figur des Toten mit dem auf drei Löwen ruhenden Sarkophag einschliesst. Dieser ist in weissem carrarischem

[1] Thomaso Corsini wird in einem Briefe Niccolò Acciaiuolis an seinen Bruder Giacomo vom 6. April 1355 erwähnt und darin von ihm als einem «uomo di tanta autorità» gesprochen; siehe Gaye, Carteggio I. Nr. IV, pag. 58.

[2] Die Inschrift bringt in einer dem Original nicht ganz entsprechenden Weise der Sepultuario des Rosselli Vol. I, pag. 157.

Marmor gemeisselt, während die mit den Wappen der Familie verzierten Felder und der diese füllende ornamentale Schmuck in einer dunkleren Tönung mit der übrigen Architektur des Grabmals korrespondieren. Durch diese koloristische Differenzierung innerhalb des Ganzen wird auch die an sich recht mässige Gestalt des Toten, die zudem ohne die vermittelnde Bahre, wie wir sie am Acciaiuoli-Grabmal u. a. gefunden haben, steif auf dem Sarkophage selbst aufliegt, in besonderer Weise betont. Wie bescheiden äussert sich dies Streben nach Hervorhebung des Toten in florentinischen Grabmälern des Trecento gegenüber den analogen Monumenten anderer Städte! Die Einfachheit des Aufbaues würde hier fast nüchtern wirken, wäre nicht eine gewisse Eleganz der Formen und Verhältnisse, die das Grabmal zum anmutigsten des Trecento machen. Freilich ist die plastische Begabung des Meisters entschieden geringer als die architektonische.

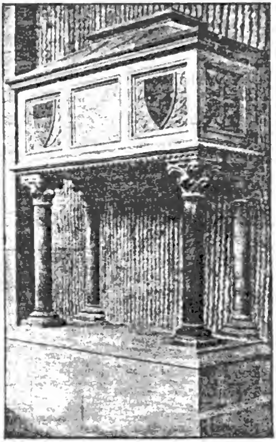


Abb 42.

Zweifellos haben Malereien noch den Reiz des Ganzen gesteigert. Die Rückwand war wahrscheinlich über und unter dem Sarkophag ehemals mit Fresken geschmückt, ähnlich wie dies bei dem gleich zu behandelnden Monument des Neri Corsini (Abb. 41) der Fall ist, das eine freie aber weniger glückliche Kopie des Thomaso-Monumentes darstellt.[1]

Letzteres ist erst 1367 entstanden.[2] Der Einfluss der Fensterdekoration von Or San Michele macht sich bereits in der Ornamentik geltend: in kräftigen Schwellungen und Biegungen lösen sich die antikisierenden Blattformen vom Grunde, wie dort aus einer Maske hervorquellend; dennoch kann weder an Francesco Talenti noch an Andrea Orcagna als Urheber gedacht werden. Weder von Francesco Talentis einzigartiger Beseelung der Details noch von Orcagnas monumentaler Kraft ist in dem Monument etwas zu gewahren, ganz abgesehen von den Mängeln des plastischen Teils, die an die Hand eines bedeutenden Meister überhaupt nicht zu denken gestatten. Die zarten Formen der Architektur gemahnen viel eher an die Art sienesischer Meister, wie die eines Cellino di Nese,[3] an dessen Hand auch die Grabfigur etwas erinnert. Von den in Florenz befindlichen Werken könnte höchstens die Dompforte des

[1] Von dem Grabmal befindet sich eine Zeichnung in dem Sepoltuario des Giov. di Poggio Baldovinetti p. 104 in der Riccardiana.

[2] Da das neue Jahr erst mit dem Mariae Verkündigungstag am 24. März beginnt und Thomaso im Februar 1366 gest. ist, so fällt die Ausführung des Grabmals in das Jahr 1367.

[3] Siehe Vasari I, S. 490, 2. Archivio storico dell' arte 1895. S. 268 ff.

Lorenzo Giovanni d'Ambrogio, an der sich manche ornamentale Verwandtschaften nachweisen lassen,[1] hier in Verbindung mit dem Grabmal genannt werden. Von ihm oder einem der tüchtigen am Dom tätigen Steinmetzen mag die Ausführung stammen. Jedenfalls ist es das letzte und bedeutendste Werk des Trecento auf dem Gebiete des Grabmals.

Ein Vergleich des Monumentes mit dem zehn Jahre später entstandenen des Neri Corsini[2] (Abb. 41), bei dessen Aufbau man sich im wesentlichen an des ersteren Form gehalten hatte, beweist, dass der Meister des Thomasograbmals ein nicht unbedeutender Künstler gewesen ist. Das Denkmal des Neri ist plumper und schwächlicher in seinen Formen, und namentlich stehen die Details bei weitem der frischen Lebendigkeit der Ornamente des Thomasomonumentes nach.

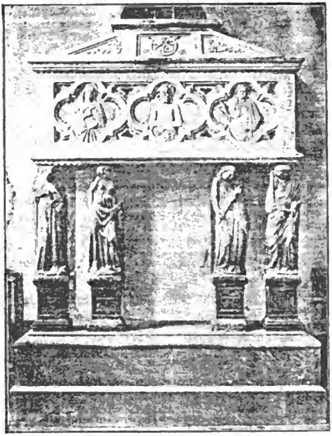


Abb. 43

Die Krabben des Giebels und der Tragkonsolen sind plumper, die Windungen der Säulen weniger energisch und klar von dem Kern gesondert. Zudem ist der Sarkophag bedeutend grösser und von der gleichen Marmorart wie alles übrige, wodurch der Aufbau sofort seine gefällige Eleganz verliert. Auch die Grabfigur wie die übrigen plastischen Details sind plumper. Die Rückseite ziert die Auferstehung Christi und in den beiden durch die Bögen des Unterbaues gebildeten Nischen ist je ein Bischof gemalt, weitere verstorbene Angehörige der Familie Corsini darstellend.[3] Das Ganze ist die Arbeit eines tüchtigen Stein-

[1] So namentlich mit dem Rankenwerk, das die innerste Bogenleiste des Portals umzieht; ganz ähnlich sind auch die Krabben des oberen Wimperges.

[2] Es gibt zwei Neri, einen älteren, der vor 1290 Prior und Gonfaloniere der Justiz war, siehe Riccha IX, S. 56 und einen jüngeren um den es sich hier handelt! An der genannten Stelle hat Riccha auch die Inschrift veröffentlicht; sie lautet nach den vor dem Original vorgenommenen Korrekturen:

Iste patris tumulus reverendi continet ossa
Ecclese nerii fesulane antistitis unum
Quem reliquos inter claros corsina propago
Enixa est patrie doctum celebremq. probumq.
Canonice legis qui lucidus enucleator
Equa lance suum voivit dare iura tribunal
Quiq. obiit quartadecima sub luce novembris
Christi annis septem undecies post mille trecentos.

[3] Der Sepoltuario des Rosselli gibt an, die eine der beiden Bischofsfiguren stelle den Andrea Corsini, den Erbauer des Grabmals dar. Siehe Vol. I, pag. 39.

metzen, der besser getan hätte, sein Vorbild genau zu kopieren, als Aenderungen der Komposition nach eignem Geschmack vorzunehmen. —

Diesen beiden letzten Grabdenkmälern des Trecento reihen sich noch einige Monumente an, die einen von Norden her nach Florenz importierten Typus vertreten. Bezeichnenderweise sind die beiden hier zu nennenden Denkmäler schon sehr frühzeitig aus dem Innern der Kirche fortgeschafft worden und stehen heute an der längs der Fassade des Schiffes sich hinziehenden östlichen Vorhalle von Santa Croce. Für das Kircheninnere waren eben frei auf Säulen oder Karyatiden stehende Sarkophage räumlich zu anspruchsvoll, weshalb auch die beiden Vertreter dieses Grabmalstypus in Florenz keine Nachfolge gefunden haben. Anderwärts, im Norden, in Padua, Verona und Bologna, wo man noch im Trecento gewohnt war, monumentale Gräber im Freien, meist in der Umgebung der Kirche, zur Aufstellung zu bringen, mag die Tradition ein gewichtiger Faktor für die Erhaltung dieser Komposition gewesen sein. Hier aber blieben das Wandnischen- und Konsolengrabmal, die räumlich anspruchslosesten Formen, die bevorzugten Typen.

Das Grabmal des Alamanni (Abb. 42) zeigt über einer niedrigen Platte[1] den Sarkophag auf vier Säulen gestellt, nach Burckhardt die älteste Art, ihn monumental bedeutend zu machen.[2] Der Sarkophag hat die übliche trapezförmige Bedachung des pisanischen Grabmals. Die Vorderseite ist wie dort in Felder eingeteilt, die seitlichen tragen die Wappen,[3] das mittlere zeigt die Inschrift:

S. egregii militis / dn̄i alamanni de / cavicciulis et heredū. / qui obiit die VI mē/sis ianuarii MCCCXXXVII quoq. aīe requiescat in pace.

Reichliche Spuren[4] erweisen, dass die Farben einen wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Wirkung bildeten.

Wie schon erwähnt, ist das genannte Monument das einzige Beispiel dieses Typus auf florentinischem Gebiete. In der Umgebung von Florenz, in Forli, ist das Grabmal des Giacomo Salomoni ganz ähnlich gestaltet. Im Quattrocento verschwindet dieser Typus jedoch völlig aus Toskana, während man in Oberitalien und in Neapel ihn in die Formensprache der Renaissance übersetzte.

Aehnlich wie das Monument des Alamanni geht auch die Komposition des Grabmals des Francesco und Simone de Pazzi[5] (Abb. 43) auf fremdes Vorbild zurück. Die Säulen, die die Kanzel oder den Sarkophag trugen, wurden durch die Schule von Pisa, anscheinend unter französischen Einflüssen mit Figuren geschmückt, die mehr oder minder mit dem Kern dieser Säulen verwachsen waren, oder aber, diese ganz auflösend, mit Basis und Kapitäl versehen, selbst zu karyatidenartigen Stützen wurden. Giovanni Balduccio hat diesen Typus nach Norditalien übertragen und ihm im Grabmal des San Pietro Martire in San Eustorgio zu Mailand die schönste

[1] Die Platte ist heute ergänzt.

[2] Siehe Cicerone II, 1. 2. S. 101 l. Siehe auch das schon früher genannte Papstgrabmal Gregor X. (siehe Abb. 3a) im Dom von Arezzo, das man dem Margerithone zugeschrieben hat.

[3] Ein Drittel der Wappenfläche zeigt auf goldenem Grund einen Lorbeerkranz, der übrige Grund ist blau.

[4] Der Grund der Knospenkapitäle war rot, die Ornamentik anscheinend golden, ebenso zeigen die Ornamentfelder wie die Architekturen selbst am Sarkophagboden reichliche Farbspuren.

[5] Nur von Francesco wissen wir, dass er als einer der angesehendsten Kaufleute 1319 Gesandter in Siena war; siehe Gozzini op. cit. pag. 51; Francesco war der Sohn des Simone.

Vollendung verliehen.[1] Durch die pisanische Schule ist er dann auch nach dem Süden, ja selbst bis Salerno gedrungen. In Neapel ist die Karyatide als Sarkophagträger die typische Begleiterscheinung des Trecentograbmals geworden. Auch das Monument des Alamanni weist unter pisanischem Einfluss diese Eigentümlichkeit auf; aber das Motiv ist hier in einer von andern Denkmälern prinzipiell verschiedenen Art verwandt: die Figuren bekleiden nicht den Kern der Säule, der dort als der eigentlich stützende Teil erscheint, sondern sie tragen selbst und zwar zum erstenmale ähnlich wie in der Barockzeit, in völlig naturalistischer Weise, unter krampfhafter Anstrengung, den schweren Marmorsarkophag. Vielleicht ist dies das früheste Beispiel einer Einwirkung der Gepflogenheiten bei Leichenbegängnissen auf die Gestaltung des Grabmals. Kein geringerer als Donatello hat dies Motiv in derselben naturalistischen Weise am Brancaccigrabmal zur Anwendung gebracht. Am Pazzimonument tragen an Stelle der Verwandten und Angehörigen die vier Tugenden, Fides, Prudentia, Fortitudo und Justitia den Sarkophag. Diese stehen auf kräftigen Postamentchen aus grünem Marmor.[2] Der hohe Sockel des Ganzen ist modern und ehemals wohl niedriger gewesen, ebenso wie die Anordnung der «Karyatiden» wahrscheinlich eine andere gewesen ist; sie waren jedenfalls in gleichen Abständen voneinander entfernt, und nicht wie heute paarweise an den Ecken gruppiert.[3] Die drei Medaillons an der Stirnseite des Sarkophags sind durch die Reliefs der Halbfiguren Marias, Christi und des Johannes geschmückt. Das übliche trapezförmige Dach mit kräftiger Deckplatte trägt im mittleren Felde das Wappen der Familie.[4] Unter der Bekrönungsleiste des Sarkophags steht die Inschrift:

s. dn̄i. Francisci et. dn̄i. Simonis de Pazzis et solumodo filio desc̄e(n)dentium (?)[5] dn̄i Francisci.

Reicher Farbenschmuck, der teilweise heute noch deutlich zu erkennen ist, überzog das Ganze. Der Grund der Felder des Sarkophagbodens war rot, das diese zierende Akanthuslaub golden, die dazwischen sich hinziehenden Linien schwarz. Golden und grün scheinen die Zahnschnitte der Gesimse und der Medaillons bemalt gewesen zu sein. Ebenso war der Grund der Reliefs, der freiplastische Teil und die Zwickel der Medaillons mit Farben geschmückt.

Was nun den Stil des figürlichen Teiles betrifft, so weist dieser die Entstehung des Denkmals in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück, da er noch ganz

[1] Siehe Meyer, op. cit., Seite 12ff. Meyer geht leider auf die Herkunft des Kompositionellen nicht ein. Vielleicht ist bisher der französische Ursprung dieses Motives nicht genügend betont worden. Giovanni Pisano hat es zum erstenmale in seinem Grabmal Heinrichs VII. in Toskana eingeführt; die Art der Verbindung von Säulenkern und Statue ist genau dieselbe, wie sie in der Kathedrale von Chartres vorkommt. Es ist interessant, dass die Karyatide in dieser charakteristischen Form sich gerade in denjenigen Teilen Italiens am häufigsten findet, die den französischen Einflüssen am stärksten ausgesetzt waren: in Oberitalien und Neapel. In Rom ist kein Beispiel für diesen Typus zu finden. In Toskana wird er von demjenigen Meister angewandt, dessen plastischer Stil ohnedies nach Frankreich weist: von Giovanni Pisano und seiner Schule. Aus dieser sind uns nur die beiden obengenannten Grabdenkmäler in S. Croce erhalten. Die Skepsis Dr. Brachs gegen den französischen Einfluss vermag ich demnach nicht zu teilen. Ich möchte übrigens nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, dass die Verbindung von Puttenköpfen mit Akanthusornamentik, ein in Frankreich, namentlich an der Kathedrale von Chartres häufig vorkommendes Motiv darstellt, das vielleicht von dort nach Italien gekommen ist. Desgleichen sind die korinthischen Säulenkapitäle, wie wir sie schon im Kreuzgang von St. Trophim in Arles finden, denen an der Fassade des Domes zu Pisa sehr verwandt. Auch die Ornamentik der Portale des Baptisteriums zu Pisa zeigt mit der von Chartres viele Verwandtschaft.

[2] Die beiden Eckpostamentchen sind modern.

[3] Die spätere selbstbewusste Zeit ist selbst bei der Neuaufstellung vorhandener Monumente ganz nach ihrem Geschmack verfahren.

[4] Auf einem Felde, das mit Kreuzen geschmückt ist, zwei affrontierte Delphine.

[5] Statt des hier eingesetzten «M» zeigt das Original ein OCI, was möglicherweise ein Versehen der Steinmetzen ist.

den unmittelbaren Einfluss Giovanni Pisanos zeigt: die eigentümliche Kontrapostierung des Körpers, durch die Schulter und Spielbein auf ein und derselben Seite zugleich vorgeschoben werden, das Krampfhaft, Gewaltsame, in dem sich hier die ungebändigte Lebensenergie Giovannis durch die Hand eines unbedeutenden Meisters kündet, die nervösen Falten der niedrigen Stirn sind hierfür deutliche Kennzeichen. Die weiche, schüchterne Faltung der Gewandung, die dünnen Arme, die nach Art des Giovanni meist hart an den Körper gelegt sind, erinnern sogar noch vielfach an Gebilde der älteren heimischen Kunst, wie etwa an das Martinsrelief am Dom zu Lucca. Den Namen des Meisters zu nennen, vermag ich nicht und muss mich mit dieser Charakterisierung begnügen. -

---

Ueberblickt man kurz die verschiedenen Gestaltungen des florentinischen Trecentograbmals und sucht das ihnen allen Gemeinsame, Charakteristische festzustellen, so ist es vor allem eine erstaunliche Einfachheit, ja teilweise Nüchternheit, die fast sämtlichen Grabanlagen eigen ist und die bei einem Vergleich mit den römischen und pisanischen, oder gar den lombardischen und napolitanischen Monumenten dem Betrachter in gesteigertem Masse zum Bewusstsein kommt. Wie schon bemerkt, hatten räumliche Rücksichten zu der Bevorzugung zweier Grabmalstypen, des Nischen- und Konsolengrabmals, geführt. Neben der dimensionalen Beschränkung fällt aber zugleich auch die Spärlichkeit des figürlichen Schmuckes auf:

Unter allen florentinischen Trecentograbmälern stellen nur sechs die Gestalt des Toten dar. Aber man hat versucht, wie beim Monument des Piero Bandini, allein durch eine organische Vereinigung von Architektur und Ornament eine harmonische Wirkung zu erzielen.

Diese Beschränkung ist aber nicht etwa als ein Unvermögen, sondern vielmehr als eine vornehme Gehaltenheit zu bezeichnen, eine Eigenschaft der allein es zu danken ist, dass die florentinische Kunst eine von keinem Volke und keiner Zeit jemals wieder erreichte, ähnliche Blüte des dekorativen Stiles zu verzeichnen hat. Denn in der Baukunst ist das statische und konstruktive Element ein die Phantasie des Künstlers hemmender Faktor, der ihn zwingt, die künstlerischen Ideen auf einer realen Zweckmässigkeit aufzubauen. Bei den Produkten der dekorativen Architektur, die mehr oder minder von diesen Forderungen der Wirklichkeit unabhängig sind und in der deshalb die Phantasie unbeschränkte Herrscherin der Formen ist, bedarf es der ganzen Selbstzucht der schaffenden Künstlernatur, um allen diesen Gebilden einen wenigstens scheinbaren konstruktiven Zweck, und auch dem kleinsten Teile durch die diesem zugrunde liegende bauliche Idee innerhalb des Ganzen eine Daseinsberechtigung zu verleihen.

Freilich von dieser dekorativen Architektur ist im Trecento, am Grabmal wenigstens,[1] noch nichts zu bemerken. Wo überhaupt Architektur verwandt worden ist, handelt es sich um schematische Anbringung des recht nüchternen gotischen

[1] Zu den frühesten Ansätzen einer dekorativen Architektur gehört vor allem das Tabernakel Andrea Orcagnas, worüber in dem Kapitel über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst zu sprechen sein wird.

Formenschatzes. Dieses Sichbescheiden in einfacher Zweckmässigkeit — nur der Sarkophag und die Nische ist gegeben — war der grundlegendste Faktor für die herrliche Blüte des dekorativen Stiles im Quattrocento.

Die Grabmäler dieser Zeit haben als solche keine besondere künstlerische Bedeutung. Sie sind, wie gezeigt wurde, ganz wie die florentinische Plastik und Malerei durch die pisanische und sienesische Kunst in ihren Formen beeinflusst. Auch in der Komposition der Grabdenkmäler scheint in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der pisanische, in der zweiten der sienesische Einfluss überwogen zu haben. —

Wie die Literatur so hat auch das Grabmal im ganzen noch eine bürgerliche und oft spiessbürgerliche Physiognomie.[1] Freilich verdiente die Fassade der Gruft der Albergotti, die in ihrem monumentalen Ernst und ihrer ungelenken Kraft schon an Bauten wie die Loggia dei Lanzi des Orcagna und Talenti erinnert, diese Bezeichnung ebensowenig als die fröhliche Pracht des Acciaiuoligrabmals. Den «avelli» aber, und den von ihnen abhängigen Formen haftet bei ihrer geringen Differenzierung der Kompositionen noch etwas von dem korporativen Charakter des Mittelalters an: die Gräber an der Fassade von Santa Maria Novella sind hierfür das bezeichnendste Beispiel. Nur der ganze oder teilweise Verzicht auf die religiösen Darstellungen gemahnt daran, dass die Zeiten andere geworden sind! Gegenüber dem förmlichen Programm der pisanischen Grabmäler sind die Heiligen, wo sie nicht ganz fortgelassen sind oder als dekorative Glieder des Sarkophags eine unbedeutende Rolle spielen, zum erstenmal am Monument des Piero Bandini bescheiden auf die Bogenlünette der Nische beschränkt. Bis zu einem gewissen Grad waren ja schon seit Anbringung der knieenden Figur des Verstorbenen im Mosaikbilde an der Rückwand des Grabmals oder wie in Pisa durch Wiedergabe der freiplastischen Gestalt des Toten, der neben der Maria kniet, die religiösen Darstellungen in den Dienst des zu verherrlichenden Individuums getreten. Nunmehr wird bald mehr oder minder auf die sichtbare Ehrung durch die Gottheit verzichtet. Ehre und Ruhm auf Erden waren dem einzelnen wichtiger geworden als solche im Himmel.

Dazu kommt, dass seit langem, besonders aber seit dem 13. Jahrhundert, das geistliche Gewand in Florenz nur lose aufsass und nirgends sich der Zweifel an den religiösen Dogmen in der Bildung von Sekten stärker äussert als gerade hier.[2] Im Grabmal vor allem kann man die ersten und unmittelbarsten Reflexionen dieser allgemeinen kulturellen Wandlungen auf die Kunst gewahren! Immerhin besass es noch nicht die Bedeutung wie in der kommenden Zeit, was schon die Tatsache beweist, dass mit der Errichtung von Grabdenkmälern um diese Zeit zumeist nur Künstler zweiten oder dritten Ranges betraut wurden, selbst in Fällen, in denen es sich um die Erbauung von Denkmälern für bedeutende und ruhmbegierige Männer handelte. Nicht ein einziges Trecentograbmal auf florentinischem Boden lässt sich mit Sicherheit auf einen der bedeutenden einheimischen Meister zurückführen. Das Grabmal scheint hier überhaupt mehr als in andern Städten nur eine sekun-

[1] Gaspary italien. Literaturgesch. Strassburg 1885, Band V. S. 371.
[2] Siehe Davidsohn, op. cit. S. 698 ff.

däre Bedeutung für die Befriedigung der wachsenden Ruhmsucht gegenüber den Stiftungen kirchlicher oder gemeinnütziger Bauten besessen zu haben, durch deren Errichtung die einzelnen Familien ihren Reichtum unter dem Deckmantel christlicher Werktätigkeit stolz zur Schau zu tragen pflegten. Der einzelne oder seine Familie selbst mochte auch aus politischer Klugheit in einer Zeit, wo die noch stark hervortretenden republikanischen Ideen ängstliche Wahrung und Berücksichtigung durch den einzelnen erforderten, eine allzu auffällige Verherrlichung im Grabmal vermeiden. Der Hass gegen die Tyrannen lag ja dem Florentiner der damaligen Zeit gewissermassen im Blute und damit hängt wohl der sonst bei dem Südländer ungewohnte Abscheu vor Pomp- und Prachtentfaltungen bei Leichenbegängnissen privater Persönlichkeiten zusammen. «Bei den damaligen florentinischen Autoren begegnet man einem durchgehenden Hass gegen dieses ganze Wesen. Schon das pomphafte Aufziehen, das Prachtkostüm, wodurch die Gewaltherrscher weniger ihrer Eitelkeit genüge tun, als vielmehr Eindruck auf die Phantasie des Volkes machen wollen, erweckt ihren ganzen Sarkasmus».[1] Die Erzählungen Fineschis (siehe Seite 46) bestätigen dies nur.[2] Hierin findet der schon einmal betonte demokratische Charakter des florentiner Trecentograbmals seine Erklärung. Freilich muss man sich stets vor Augen halten, dass das Grabmal nicht allein der Befriedigung von Ruhm und Ehrgeiz gedient hat, ja dass es in dieser Hinsicht gegenüber anderen nur eine sekundäre Bedeutung besessen hat. Die Bildnisse der Stifter und berühmter Persönlichkeiten sahen bereits im Trecento von den Freskogeschmückten Kirchenmauern auf die gläubige Gemeinde herab, und wie einst an dem Sarkophag des Römers und Etruskers unter den Göttern kämpfend der Verstorbene heroisiert wurde, so begegnen wir jetzt analogen Erscheinungen bei den geistesverwandten, christlichen Nachkommen derselben. Man hat schon um diese Zeit angefangen es als die höchste Ehre zu betrachten, in den auf der Erde sich abspielenden Szenen der christlichen Heilsgeschichte der Gottheit sich im Bilde nähern zu dürfen und so verewigt an geweihter Stätte der Nachwelt sich zum dauernden Gedächtnis aufzudrängen. Aber diese noch diskreten Aeusserungen religiöser Sinnlichkeit und persönlichen Ehrgeizes treten ganz zurück gegen die von den einzelnen Kirchen erteilten und eifrigst begehrten Privilegien: das wächserne Abbild — sei es in Lebensgrösse, angetan mit den eigenen Kleidern oder hoch zu Ross — in der Kirche aufstellen zu dürfen. Die Sitte die man einst in Athen kultivierte, der helläugigen Göttin im geheiligten Bezirke seine Statue zu weihen, taucht nun in neuer christlicher, aber weit weniger anziehender Gestalt auf, entschieden die hässlichste Frucht der Verbindung heidnischer Sinnesfreudigkeit und christlicher Demut. Gerade die Florentiner haben «diesen Bildzauber in krassester Form am eifrigsten betrieben und die monumentalen Räume ihrer Bettelordenskirche manchmal einem Wachsfigurenkabinett nicht unähnlich gemacht». «In dem Weihgeschenke an heilige Bilder hatte die katholische Kirche, in weltdurchschauender Erkenntnis, den bekehrten Heiden eine legitime Entladungsform für den unausrottbaren religiösen Urtrieb belassen, dem Göttlichen in der fassbaren Form des menschlichen Abbildes sich in eigener Person oder im Abbilde an-

[1] Burckhardt. Kult. d. Ren. Bd. 16. 11, Anm. 1

[2] Siehe Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Leipzig 1901 S. 11 und Anhang 1.

nähern zu können.» Es ist wichtig sich dessen auch bei der Betrachtung des Quattrocentograbmals zu erinnern und stets zu bedenken, dass das ehrgeizige Streben nach verschiedenen Seiten Gelegenheit hatte, sich zu «entladen».

Dass auf dem Gebiete des Grabmals vom allgemeinen ästhetischen Standpunkt aus kaum etwas wirklich bedeutendes geleistet wurde, lag aber nicht nur in diesen kulturhistorischen Faktoren, sondern zugleich auch im Wesen der Sache selbst begründet.

Durch das Wandnischengrabmal, dessen Entwicklung wir ja bis zur Einführung der Architektur in dasselbe verfolgt haben, war ein neues ästhetisch-künstlerisches Problem gestellt. Die Gotik konnte dessen Lösung hier wo es galt mit Flächen zu operieren, niemals bringen. Es war vielleicht nicht zuletzt das Stilgefühl, das die Schöpfer der Grabdenkmäler in Santa Croce veranlasste, die unangenehmen Rückwände mit denen die Gotik doch nichts anzufangen wusste, zu durchbrechen und so eine dem Wesen des nordischen Baustils entsprechende Form zu finden. Die Wände der Nische und die Horizontale des Mittelpunktes des ganzen Aufbaus, des Sarkophags, bildeten eine unüberbrückbare kompositionelle Schwierigkeit für die Gotik. Erst als die Baukunst wieder in ihrem innersten Wesen als Raumkunst erkannt worden war und die flächengliedernden, nicht negierenden Formen der Antike wieder aufzuleben begannen, war die Lösung dieser neuen künstlerischen Aufgabe möglich und die grössten Meister versuchten sich in ihr. Ein herrlicher Wettstreit sollte nun um dasselbe Problem beginnen. Ein Jahrhundert hindurch dauerte der Kampf um die Palme: von Donatello bis Michelangelo!

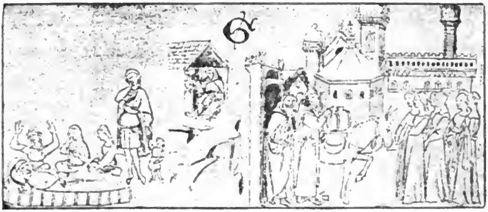


Abb. 44.[1]

[1] Miniatur aus dem Pariser Boccaccio-Kodex in der Bibliothèque Nationale, Fonds Italien f. 79, über der Einleitung zum vierten Tage: links beklagt Filippo Balduccio mit seinem Söhnchen den Tod seiner Frau, dann sehen wir ihn in demselben Bilde im Hintergrund in der Einsamkeit in einer Hütte, den Sohn belehrend; auf dem Bilde rechts kommen Vater und Sohn nach Florenz, wo der Sohn zum erstenmal der «Gänslein» ansichtig wird. Das architektonische Beiwerk ist besonders wichtig und interessant: Wir sehen hier die älteste Darstellung des Baptisteriums, rechts den Palazzo vecchio: daneben San Reparata, links den berühmten Turm, Torre del Guardamorto genannt (siehe Rosselli, Sepoltuario Vol. II. dort auch die Erzählung Glov. Villanis aus dem 37. Kapitel), dieser Turm war zu Ehren der am Baptisterium begrabenen Toten am Eingang zum Corso degli Adimari errichtet. Im Jahre 1248 hatten die Ghibellineo den Turm am Fundament ausgehöhlt und auf Holzpfähle gestützt, die sie anzündeten. Sie hofften, er würde aufs Baptisterium fallen und dieses zerschmettern. Der Turm stürzte jedoch nach der andern Seite. Um diesen Turm herum standen viele Särge der Vornehmen, ebenso wie vor San Reparata. Der grössere, rechte Turm ist der Giottos. — Siehe noch Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 759, Anm. 3.

generalis R. R. d. d. Paulus Bizonus maior Camerarius, Pomponius de Magistris Altarista, Tiberius Ricciardellus maior Sacrista, et Paris Pallottus Exceptorum Camerarius omnes Canonici eiusdem venerabilis Basilicae ac praesentibus Illustrissimis et Reverendissimis dominis Antonio Archiepiscopo Capuano, et Bonifacio episcopo Cassanensi, ac Excellentissimo Petro Duce Sermineti germanis fratribus e nobilissima familia Caetana. Amota itaque statua Bonifacii instar defuncti quiescentis cum Thiara tribus coronis ornata aliisque Papalilibus infulis, et tabula marmorea quae arcam cum stemmatibus eiusdem Bonifacii undarum scilicet duarum caerulii coloris per obliquum in campo aureo, tegebat, reperta fuit capsa lignea ex abiete intus, in qua erat corpus supradicti dñi Bonifacii Papae Octavi, alta a terra palmis decem, in maiori Navi inter Portas Ravennianam et Judicii. Capsa ipsa lignea longa palm. 8³/₂, lata palmis duobus et unc. S, delata fuit in Sararium, ubi praesentibus supradictis dñis Vicario, Canonicis, Archiepiscopo, Episcopo et Duce ac magno populo meque notario etc. fuit aperta et visum ab omnibus corpus ipsius recolendae memoriae Bonifacii octavi ad huc integrum et incorruptum sacris (fol. 2ᵛ.) vestibus ornatum, ut inferius dicetur. Inspecto igitur corpore clausa fuit capsa et munita sigillis Illustrissimi dnī Cardinalis Archipresbyteri et eo modo quo reperta fuit cum corpore memorati Pontificis iussu eorundem R.R. d.d. Vicarii et Canonicorum data ut asservaretur in eodem sacrario R. d. Tiberio Ricciardello maiori Sacristae pñti et pro eo dd. Sacristis minoribus quousque deferretur in Sepulcrum in nova Basilica, ubi de ordine et mandato sanctissimi Dñi Nri statutum foret concedendum. Contigit autem et casu quidem hoc notatu dignum, ut eadem die nempe XI. Octobris, qua ab hac luce subtractus Bonifacius iam annis trecentis et duobus, hac ipsa die undecima eius corpus sanum et incorruptum lucem aspiceret. Quae vero de corpore et indumentis ipsius, utpote memoratu digna a me servata sunt infra apponere libuit et primo de ipsius statura. Bonifacii Octavi corpus mensuratum est in longitudine a vertice capitis ad plantam pedis palmorum septem et quartorum trium. Caput in rotunditate. Es folgen auf fol. 2ᵛ, 3ʳ, 3ᵛ, 4ʳ, 4ᵛ, 5ʳ Beschreibungen, des Körperbaues und der einzelnen päpstlichen Gewänder. Auf fol. 5ᵛ, 6ʳ, 6ᵛ, 7ʳ: Fimbriae in alba seu Camiso Bonifacii Octavi cum suis historiis, quarum supra mentio. fol. 7ᵛ. Sepulchrum Bonifacii VIII. situm ad parietem Altaris sub Ciborio, ut sequens pagina demonstrat. fol. 8ʳ. Sacellum S. Bonifacii IIIIa Bonifacio VIII erectum et dotatum. (fol. 8ᵛ. dictum Ciborium totum ut dixi marmoreum erat musivis lapidibus minutis mira delingentia elaboratum; ferrea crate cinctum erat amota tempore Gregorii XIII. Septum altaris pariter marmoreum parvis rotis serpentinis ac (fol. 8ᵛ.) porphiretis atque musiveis lapillis ornatum. In parte epta ad parietem cernebatur statua Bonifacii VIII umbilico tenus cum pluviale coronis ornata Thiara ad subiectum exemplum; hodie servatur muro affixa sub fornice novi pavimenti.



Abb. 43.

EXKURS II.

Verzeichnis der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Avelli und ihrer Inhaber an der Fassade von Santa Maria Novella und der «Piazza nuova».

Nach Fineschi Mem. s. il Cim. d. S. M. Novella pag. 15—21 Ventidue sono le Arche sepolcrali che nella Facciata della nuova Piazza si osservano e principiando da quella, che è accanto alla Compagnia dell' Arcangelo Raffaelo detta «della Scala» e seguitando

ANHANG.

EXKURS I.

Das Grabmal Papst Bonifaz VIII. nach der Beschreibung Grimaldis.[1]

Aperitio Sepulcri Bonifacii Octavi Caetani Pont. Max.

In nomine Domini. Amen.

Anno a Nativitate eiusdem Domini Dei et Salvatoris Nostri Jesu Christi Millesimo sexcentesimo quinto, indictione tertia die vero Martis undecima mensis Octobris, Pontificatus Sanctissimi in Christo Patris et dñi Nostri dñi PAVLI divina providentia Papae Quinti Anno eius Primo. Cum fuerit et sit, quod diebus proxime elapsis die scilicet Lunae vigesima sexta Septembris memorati anni in Concistorio habito in Quirinali palatio sanctissimus Dñs Noster de venerabilium fratrum consilio decreverit veterem Basilicam sancti Petri a Magno Constantino olim exstructam sive dimidiam partem quae superfuit alteri sub Julio secundo anno MDVI demolitae, cum undique ex peritissimorum Architectorum fide in scriptis exarata ob parietes maioris Navis ad perpendiculum palmis quinque abimo ad culmen usque inclinatos et rimosos, ac trabes tectumque iam vetustate consumptum, ut ad proximam ruinam accederet; consulto quidem decrevit fore et esse demoliendam. Hanc ob rem die mercurii XXVIII eiusdem mensis Illustrissimus et Reverendissimus D. D. Evangelista Pallottus sacrosanctae Romanae Ecclesiae Presbyter Cardinalis Cusentinus memoratae Basilicae (pag 2) Archipresbyter ex Illustrissimis dñis Cardinalibus Congregationi Fabricae deputatis primus, volens voluntatem sanctissimi Dñi Nri et sacri Collegi executioni demandare, ut tandem Deo opitulante amplissimum Vaticanum Templum ad optatum finem perducatur, iussit asportari sanctissimum Eucharistiae Sacramentum in Sacellum Gregorianum et altaria in maïori navi sita penitus auferri. Deiecto igitur sanctissimi Sacramenti sive Sanctorum Simonis et Judae antiquissimo sacello, ac Beatissimae virginis ad Columnam, deventum est ad Cappellam Illustrissimae familiae Caetanae sub invocatione sancti Bonifacii Papae quarti confessoris, cuius corpus in eadem ara asservatur cum multis sanctorum ac sanctarum Reliquiis, quam felicis recordationis Bonifacius Papa octavus in honorem eiusdem sancti consecrari fecit, ciboriumque cuspidatum Germanici operis et marmore superposuit; sepulcrum sibi vivens marmoreum cum insigni eius gentilicis parieti coaptavit, ita ut dum sacerdos Missae sacrum perageret tumulum ipsius Bonifacii conspiceret. Sacelli praefati Architectus fuit Arnulphus cuius nomen in ibi incisum erat. Imaginem vero Deiparae Virginis ac sanctorum apostolorum Petri et Pauli, Petri in dextera, et Pauli in sinistra, necnon Sancti Bonifacii Quarti, ac etiam Bonifacii octavi, quem Princeps Apostolorum offert Beatae Virgini pinxit vermiculato opere Jacobus Torriti, ut in libro picturacum in hac Basilicae demolitione conficiendo clarius videre licet. Sublato itaque Ciborio, cum tantum sepulcrum demolitioni superesset, placuit R. P. D. Vicario ac Canonicis significare hanc corporis inspectionem Illustrissimis dñis Caetanis infrascriptis pro supradicta (fol. 2) die XI. Octobris. Volentes vero iidem dñi Vicarius Canonici et Caetani, ut perpetuis futuris temporibus, quae sequuntur publico appareant instrumento. Hinc est quod anno etc. In mei etc. pñtia personaliter constituti R_x^{mus} in xpõ Pater et dñs dñs Antonius Victorius Romanus utriusque Signaturae Sanctissimi Dñi Nrĩ Papae Referendarius ac Illmi et R_x^{mi} D. Archipresbyteri praedicti Vicarius

[1] Eine Abbildung des in den Grotten des Vatikans befindlichen Sarkophages mit dem Toten ist bei Kraus Gesch. der christl. Kunst, Bd. II, Abt. II, S. 94 zu finden.

dì 18 di Novembre vi fu sepolta: «Domina Margherita Filia Domini Blaxii de Tornaquincis uxor Anghiatti de Rinaldeschi de Prato Populi S. Michaelis Berteldi cum abitu Ordinis». Ne viene l'Arca della Famiglia Giandonati. Di poi l'Arca che seguita è della Fam. Naldi. Di questa fam. nel libro de' morti sotto dì 29. di Maggio del 1340 ritrovo segnata «Francesca di Piero Nardi popolo nostro». L'ultimo Avello è della Famiglia de' Buondelmonti, sopra del quale vi è lo scudo in pietra, e forse anche vi sarà stato in marmo, colla Ruota denotante l'onoranza de' Cavalieri a Spron' d'oro. Di questa Famiglia più Persone vi ritrovo sepolte: nell'anno 1357: Domina Biancia moglie di Mes. Pepe de' Buondelmonti sotto dì 12. di Novembre, e nel 1363 ritrovasi al libro de' morti «Madonna Margherita Figliuolà di Mes. Francesco Buondelmonti e Jacopo di Neri d'Albizzello de' Buondelmonti.

EXKURS III.

Beschreibung eines Leichenbegängnisses vom 1. Februar des Jahres 1249 nach der Istorie Fiorentine di Scipione Amirato Firenze 1848; abgedruckt in Pompe Funebri celebrate per più monarchi nella imp. Basilica di S. Lorenzo Bd. I, pag. 1 und in der Cronoca di Giovanni Villani Firenze 1844 Bd. I, pag. 254. Rustico Marignolli nel 1249:

«Raccontasi, egli dice, de' Guelfi un atto non indegno di lode; che essendo nelle precedenti battaglie (co' Ghibellini) ferito d'un quadrello nel viso Rustico Marignolli, Cavaliere di grandissima autorità fra i Guelfi e quasi Capo della fazione, il quale aveva quel dì la loro Insegna in mano, ed erasi in tutte quelle battaglie portato valorosamente, accadde, che di questa ferita si morì l'istesso giorno, che i Guelfi si partirono di Firenze la notte; i quali in tanta perturbazione di cose, e in così grande loro pericolo andarono armati a prendere il corpo del morto Cavaliere, e perchè dai Ghibellini non fosse, secondo che allora si costumava, straziato, a S. Lorenzo il fecero seppellire (ove avea detta famiglia cappella e sepoltura) con tanta pompa militare, la quale più grande fece lo stesse scompiglio, che l'ordine; che ebbe piuttosto immagine di trionfo, che di mortorio. Perciocchè essendo la Bara portata sulle spalle da ferocissimi Cavalieri armati, i quali aveano nell' altra mano lancia, o balestra, parea, che quella fosse seggia trionfale, che il letto funebre; intorno al quale, e dinanzi, e di dietro in luogo di facella, e di torchi, tu non vedevi rilucer altro che arme, e corazze, e spiedi, e ronche, e simili strumenti da guerra di quelli tempi. Solo nelle bandiere, che si portavano strascinando per terra, parea che quello fosse il mortorio, e non il trionfo. Ne' visi di ciascuno si vedea bene il dolore, ma il quale esprimeva piutosto ira, e desiderio di vendetta, che tu da quello potessi comprendere gli animi essere ammorbiditi dall' angoscia, o dalla paura. Et era ciascuno tanto lontano a piangere quella morte, che invidiandola, e celebrandola dicevano essere stata migliore la fortuna di Rustico, che rimaneva morto onoratamente nella sua patria, che essi i quali se ne partivano vivi con danno e con vituperio. Dalle quali parole rincorati i giovani più feroci minaciavano di dover tornare alla zuffa, e divolere piuttosto morire in sul loro terreno, ed essere seppelliti nelle sepolture de' loro maggiori, che andarsene colle donne, e co' piccoli bambini, privati d'ogni bene, tapinando ne' luoghi stranieri, e parea che fossero per prendere questa, ed altra più fiera deliberazione, se dal consiglio de' più maturi non fossero stati raffrenati. Con questo apparato fu portato alla sepoltura Rustico Marignolli Cavalier Fiorentino di Parte Guelfa il primo giorno di Febbraio dell' anno 1249. E in questa maniera i Ghibellini vittoriosi, cacciati i Guelfi la notte seguente, restarono assoluti Signori, e senza competenza nel governo della città.»

EXKURS IV.

Ueber den Brauch, die Leichname in den Kirchen zu bestatten. Auszug aus Fineschis Memorie sopra il Cimitero antico della Chiesa di Santa Maria Novella di Firenze 1787.

III. Cimiteri determinati alla Sepoltura de' Fedeli. Ne' Cimiteri il vetusto costume richiedeva che si desse la sepoltura a' Fedeli, essendo espressamente proibito il seppellire nelle Chiese. In fatti Ottato Millevitano asserisce di «non doversi seppellire i morti nella Casa del

di mano in mano fino all'ultima, che rimane sul canto per voltare nella Via degli Avelli (pag. 16) dirò che quest' Arca è benissimo lavorata nel suo genere antico ed è senza l'arco di 6º acuto, essendovi in quella vece un cornicione di marmo, e nel prospetto vi si scorge nel cerchio del mezzo della Croce trall'altre cose bene scolpita una piccola pecora con bandiera, denotante la resurrezione del divino Agnello; in questo Avello ne' due scudi vi si veggono le armi de' Tosinghi e de' Tedaldi. Jo trovo che nel 1346 vi fu sepolta Madonna Lazia moglie di Feo di Mes. Tedaldo de' Tosinghi. La seconda Arca è della Famiglia Cambi Importuni e in essa vi fu collocato Ser Lamberto del 9. Nero Cambi del popolo di S. Trinità il qual morì il dì 4. di Aprile dell' anno 1331. Si passa la Porta che introduce in Convento e appena salite le scalere del Cimitero si trova l'Arca della Famiglia Mannelli e nel considerare attentamente questo cassone parrebe che fosse prima stato in altro luogo, e quivi posteriormente collocato, trovandolo mal condotto e resarcito anticamente, e chi sa che non vi sia concorsa l'Arte della Lana, vedendosi l'arme della medesima assai antica; oltre i due scudi coll'arme della Famiglia, un altro scudo di marmo osservasi nel pilastro e sopra (pag. 17) dell' Arcolo scudo colla ruota; contrassegno dell' avere l'onoranza de' Cavalieri a spron d'oro. Nell' anno 1314 vi fu sepolto Cecco Mannelli a dì 5. Gennaio e Marco Figliuolo del suddetto, che morì nel dì 13. Aprile del 1326. Ne segue l'arca de' Catellini da Castiglione accanto a questa l'altra ne segue della Famiglia degli Ubaldini da Ripa. Voltando poi nella facciata esposta al mezzo giorno la prima è della nobil Famiglia de' Cavalcanti ed in essa vi furon sepolti nel dì 6. Giugno 1340 Mes. Maruccio e Mes. Ciampolo de' Cavalcanti. Ne segue l'arca dalla Famiglia Scolari, quivi nel 1387, ritrovo sepolta Domina Margharita uxor Scolarii, Mater Fratris Honofrii de Scolaribus cum habitu ordinis sotto il dì 12. di Juglio.

Passata la Porta del fianco si trova l'Arca della Famiglia dei' Gianfigliazzi con li due scudi con l'arme e nel mezzo la croce e dentro dell' Arco un altro scudo di pietro antico con diversa arme. Dopo della quale si trova la Porta maggiore e tralle due Porte l'Arca della nobile ed antica famiglia de' Tornaquinci nella quale sopra l'Arco vi è lo scudo de' Cavalieri a Spron d'oro; in quest' Avello nel 1383 vi furono collocati: «Nofrius Pagnozi de' Tornaquinciis, Domina Ghita uxor Domini Nicholai de' Tornaquinciis, licet mortui fuerint Pistorii tempore pestis portata fuerunt eorum corpora die 19. Januarii»: passando l'altra Porta laterale si incontra l'Arca della Famiglia de' Frescobaldi, e nella quale nel 1397 vi fu seppellito Mes. Caroccio di Angiolo de' Frescobaldi del popolo di S. Fridiano, e alle di lui esequie vi fu l'onoranza, e fu vestito dell' abito dell' Ordine di S. Domenico sotto il dì 4. di Ottobre. Indi ne segue quella dell'antica Famiglia de' Cerchi; nel dì primo di Marzo dell'anno 1340 vi fu collocato Andrea di Mes. Vieri de' Cerchi del popolo di S. Romolo: terminata la Facciata e oltrepassato l'Arco grande, in oggi rimurato e sotto la Porta, che introduce in S. Benedetto ne viene l'Arca degli Adimari. Se noi prestar dobbiamo fede al Sepoltuario della Chiesa vi si leggevano nell'orlo della cassa queste parole: «Sepulchrum Domus de Adimaribus» .... ma io non l'ho potuto rilevare: egli è ben vero però che osservando io minutamente tutti questi Avelli, nell'orlo di ciascuno vi era la sua inscrizione, la quale inoggi è consunta e poche lettere si possono scorgere: nel 1369 sotto il dì 8. di Marzo ritrovo sepolto Baldo di Lapuccio degli Adimari del popolo di S. Michele in Palchetto (che è S. Elisabetta) ed ottenne l'Abito dell' Ordine di S. Domenico. Questo Baldo era Nipote dell' illustre Religioso F. Pagano degli Adimari, il quale lasciò al Convento di S. Maria Novella l'antico Oratorio di S. Mardell' Ancisa con alcuni beni annessi e fu uno degli interassati Operai per il compimento della fabbrica della nostra Chiesa. L'arca de' Brunelleschi è quella che segue, sopra la quale vi è la ruota da Cavalieri a spron d'oro; nell'anno 1340 vi fu sepolto Filippo Brunelleschi del popolo di S. Leo. Della antica Famiglia degli Arrigucci è l'Arca che ne viene: «Jacobus Francischini de Arrigucciis pop. S. Lei», fu sepolto adì 25. Agosto 1374. Segue l'Arca della Casa de' Pilli, ove fu sepolto Cante di Mes. Guatano de' Pilli. Dopo ne viene l'Arca della Famiglia degli Agli, nella quale nel dì 26. Juglio 1383 vi fu sepolto Taddeo di Cantino degli Agli del popolo di S. Mar. Maggiore. L'Arca de' Rucellai indi ne segue ed in essa vi sono gli scudi coll' arme moderna, ed in questa vi trovo riposta nel dì 30. di Marzo del 1363, Madonna Tana moglie di Niccolò di Mes. Bencivenni de' Rucellai coll'abito delle Pinzochene, leggendosi nell'antico libro de' morti: «In sepoltura eorum in Platea Maiori». Questo ramo della Fam. Rucellai era della nostra Parrocchia ed abitava in via de' Ceni; da Cenni Rucellai per questo ne prese la strada il nome. L'altra è de' Trinciavelli: questa è una Famiglia antica del popolo di S. Maria degli Ughi ed è consorteria della Famiglia da Sommaia; nel dì 20. di Giugno 1483 vi fu sepolto Primerano Trinciavelli. De Rinaldeschi di Prato è l'Arca che ne seguita. Nell'anno 1369 sotto

Signore» e va riprovando l'uso introdotto di alzar Mausolei Sepolcrali nelle Chiese, credendoli una vanità, e un togliere a Dio quel culto, che a lui è onninamente dovuto. Parimente nello statuto di Grazione (im Cod. de Sacrosētis Eccl.) vien vietata la sepoltura nelle Chiese; sebene S. Agostino ammette, che «devotionis causa» si possa seppellire presso i Sepolcri de' Martiri (lib. de cura pro mortuis). Comunque ciò sia, il vero è che ne' primi tempi non concedevasi se non a pochissimi la sepoltura nelle Chiese, ma bensì fuori di quelle, vale a dire nel Cimitero denominato «Dormitorium» mortuorum, o come altri vogliono «Depositum».

In questa Chiesa di S. M. Nov. furono sul bel principio tenaci ancora i nostri Maggiori a non volere veruna sepoltura, e pensarono fino di edificare un Cimitero apposta per seppellire i defunti Religiosi osservando in questo il costume dei Monaci antichi; e quantunque parzialmente concedessero il Deposito a qualcheduno de' suoi insigni e benefetti Cittadini, fu peraltro per quelli solamente, e non già per i loro discedenti. La prima Famiglia, a cui sia stata concedata la sepoltura dentro la Chiesa è quella dei Ricci; e ciò seguì dopo il 1380.

EXKURS V.

Estratto da
NOTIZIE ISTORICHE ITALIANE
scritte e compilate da M. R. (Firenze 1781).

Volume Primo, pag. 164 segu.:

Riforma de' motorj fatta dalla Repubblica l'anno 1473.

Attesa la vanità de' cittadini, che non contenti di una decente funebre pompa, facevano i loro mortorj quasi canonizzazioni di Santi, emanò la signoria un bando in data de' 27. aprile 1473., riformando de dette eccessive spese; il transunto del quale è l'appresso:

Che si osservi la spesa consueta farsi dal pubblico ne' motorj degli appresso descritti; cioè: gonfaloniere di giustizia, priori di libertà, notaro de' priori, gonfalonieri delle compagnie del popolo, dodici buonuomini della città di Firenze, e dieci della Balia, osservandosi le leggi dal comune di Firenze per l'addietro fatte; e in tutti gli altri casi, e spesa di mortorj si faccia quanto dirassi in appresso.

DE' DRAPPELLONI.

Ne' mortorj de' cavalieri, e dottori cittadini fiorentini, si facciano solamente due filze di drappelloni, una della casa, e l'altra pel segno dell'arte, o magistrato; e possa avere oltre a' preti, o frati della cura, due altri cleri, o fraterie di due altre chiese. Chi non fosse cavaliere, o dottore, non possa prendere più di un'altra frateria, o preti assistenti, ma qualunque di dette sorti, cittadini, o nò, avesse un congiunto per linea mascolina, canonico, possa invitare i canonici di quella tal chiesa, e condurli al mortorio senza spesa altro che della cera.

ANDARE A' MORTORJ.

Non possano i parenti andare a' mortorj im maggior numero di quindici persone; e la radunata non si faccia che una volta sola, cioè quando si sottera il morto, ed intendasi sempre in città, e non altrimenti.

DE' VESTITI.

Dietro al morto non possano andar vestiti con panni neri imbastiti, altri che i descendenti maschi del morto, cioè i figli, e i nipoti, i quali sieno almeno di dodici anni; ma quando tutti fossero di minore età ne vada un solo, cioè il maggiore; e non vi essendo figli, vadano i fratelli carnali, o i nipoti di fratello sempre della suddetta età: tutti gli altri possano andare vestiti di nero a loro piacimento.

Se il morto non avesse provveduto per testamento alle vesti delle donne, si dia a spese dell'eredità il panno per il mantello, la cioppa, due veli, e uno sciugatoio, com'è consueto, purchè in detti vestiti la quantità del panno non oltrepassi la somma di dodici braccia.

Morendo poi qualche donna, dalla sua parte non la possa accompagnare più di una donna sola vestita di nero, sia madre, cognata, o sorella.

DELLA ORAZIONE.

Nel far le dette esequie non si possa far predica, nè in casa nè fuori, eccetto una predica alle donne, quando la meritassero per le loro egregie virtù.

DE' DOPPIERI.

I cavalieri, e i dottori potranno far portare fino a sei doppieri, e gli altri soli quattro; ma quando i parenti donassero altri doppieri senza spesa, si uniscano alla detta regola.

Il corpo del morto vada coperto nella bara, eccetto i cavalieri, e dottori, i quali possano andar vestiti nella forma che vorranno gli eredi, o che avrà detto il morto, sia da frate, o secolare. La somma però della cera che dar vorranno gli eredi gratis, non oltrepassi la somma di libbre quindici; ma ne cavalieri o dottori ascenda fino alla somma di libbre 25.

DI QUANTO DEVA DARSI ALLA CHIESA.

Siccome è consueto di dar denari alla chiesa dove il morto si sotterra, per gli ornamenti, e per la bara, se è cavaliere, o dottore non passi due fiorini larghi d'oro; e chi non fosse in simil grado non dia più di un fiorino simile.

QUANTO SI DEVA A' RELIGIOSI.

A' religiosi che accompagneranno il morto alla chiesa si diano per la loro fatica le candele le quali possano essere di una libbra, ma non più, eccetto che a' canonici deva darsi il torcetto: l'ordine sia questo:

A' maestri di teologia, priori, e religiosi di altre dignità, tre candele per uno.

A' chi non avesse dignità, ma detta la messa solenne, due candele per uno.

A' cherici, o religiosi, semplice una candela per uno: e di più secondo il consueto si paghino i religiosi, o preti, e si lasci alla chiesa la solita quantità di cera.

DELLA MESSE.

Essendo consueto dir messe da morto con pompa, e solennità, si ordina che per l'avvenire si dicano quante messe vogliano, ma senza ragunata, o pompa di uomini, o di femmine, eccetto che dove fosse il morto si potranno far le esequie, con quella somma di cera che disopra è permesso ne' motorj.

DE' PANNI BRUNI.

Ciascuno potrà portare i panni bruni: ma per il padre, o per l'avolo non si porti più di un anno il mantello lungo col cappuccio di dietro, e per il fratello sei mesi: le donne portino solamente il mantello nero per il padre, e per la madre, e il tempo non oltrepassi sei mesi falvo che le donne vedove possano portare il mantello quanto vorranno.

Morendo un figlio minore di anni 25, il padre non possa mutare i vestiti, eccetto che per poco tempo il cappuccio nero.

TASSA A CHI VOLESSE PASSAR L'ORDINE.

Chi volesse passare in alcun mortorio le cerimonie, e spese di sopra ordinate, lo possa farle pagando al camarlingo della cassetta del monte, per poliza dell'ufiziale delle riformagioni, o suo coadiutore fiorini cinquanta larghi d'oro, essendo il morto, cavaliere, o dottore; e non essendo, fiorini venticinque, precendo nondimeno la licenza de' Sigg. Priori per i tempi esistenti.

DE' BECCHINI.

I becchini per la fatica che avranno a durare ne' suddetti mortorj, prendano convenienti, ed onesti premi, de' quali quando fosse differenza se ne stiano al giudizio degli ufiziali della grascia della città di Firenze, o di chi per i tempi il loro ufizio rappresentrà; e siano a tali ufiziali per ogni tempo sottoposti detti becchini per tutti i casi appartenenti al loro impiego.

PENA A CHI CONTRAFFACESSE.

Qualunque persona contraffacesse agli ordini soprascritti in alcuna parte, massime nello spender più, o in fare altre pompe, o cerimonie, s'intenda caduto nella pena di fiorini cinquanta larghi, da repartirsi secondo il consueto.

E siccome mal si può provvedere in una sola volta a tutti i casi, pertanto si lascia in libertà de' Sigg. priori, e collegj *pro tempore* di mutare, ed aggiugnere qualunque cosa secondo le circonstanze.

LEBENSLAUF.

Am 10. September 1877 bin ich zu München als der Sohn des Bauquiers Fritz Burger geboren. Ich absolvierte das humanistische Gymnasium bis zur Obersekunda, um mich dann durch Privatstudien in Mathematik zum Besuche des Polytechnikums vorzubereiten. Nach vorausgegangener Prüfung wurde ich am Polytechnikum zu München im Sommersemester 1896 inskribiert und studierte dort drei Semester, nach welchen ich jeweils Examina in Physik, den mathematischen Fächern und Kunstgeschichte ablegte. Meine Lehrer waren damals die Herren Prof. Sonke (Physik), Miller (Chemie), Braunmühl (algebraische Analysis), Finsterwalder (höhere Mathematik), Haushofer (bayrisches Staatsrecht), Brentano (Nationalökonomie) und Reber (Kunstgeschichte).

Im Jahre 1897 oblag ich meiner Militärdienstpflicht und ging im Jahre 1898 mit der Qualifikation zum Reserveoffiziere ab. Im Frühjahr 1900 bezog ich die Universität Heidelberg, um mich ausschliesslich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Im Jahre 1902 löste ich die von der philosophischen Fakultät gestellte Preisaufgabe, aus der vorliegender Abschnitt entnommen und der philosophischen Fakultät zur Erlangung der Doktorwürde unterbreitet wurde. Im Sommersemester 1903 legte ich hierzu das mündliche Examen ab.

An der Heidelberger Universität hörte die Herren Professoren und Dozenten: Neumann, Vossler, Erdmannsdörfer (†), Kuno Fischer Excellenz, Cartellieri, Schaefer, Marks, von Duhn und Thode.

Ihnen allen habe ich hier noch einmal meinen Dank auszusprechen.

In allererster Linie habe ich hier noch meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Thode zu danken, zu danken für all das, was ich mir während meiner Studienzeit und eines persönlichen Verkehrs auf kunsthistorischem Gebiete durch ihn erwerben durfte, für all die Anregungen der verschiedensten Art und das stets liebevolle rege Interesse, mit dem er meine Studien begleitete. Die mir unvergesslichen Stunden, die ich Herrn Geheimrat Marks auf historischem und Herrn Hofrat von Duhn auf archäologischem Gebiete verdanke, dürfen dabei hier nicht übergangen werden.